



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

Fulano y su bunker sónico: un espacio de resistencia musical en Santiago de Chile, en tiempos de dictadura.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con
mención en Musicología

Víctor Navarro Pinto

Profesor guía: Víctor Rondón Sepúlveda

Santiago de Chile, 2018

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los integrantes del grupo Fulano Arlette Jequier, Jorge Campos, Cristián Crisosto y Jaime Vásquez, quienes generosamente colaboraron en el desarrollo de esta investigación, compartiéndome el mundo de sus memorias y de la historia de la banda en los 80.

Agradezco a mi profesor guía Victor Rondón, quien ha sabido aconsejarme en cada momento del desarrollo de este trabajo, y compartir su experiencia y conocimiento desde la historiografía musical. A Rodrigo Torres por reconocer desde el primer momento la necesidad de esta investigación y alentarme a tener una mirada amplia y global para estudiar el fenómeno. A Laura Jordán por sugerirme incluir un capítulo que abordara el tema de género en Fulano, y por el material bibliográfico que generosamente puso a mi disposición.

Agradezco también los aportes que recibí de Juan Francisco Sans y Oscar Hernández Salgar sobre no anteponer la teoría al objeto de estudio ni sobreteorizarlo, y de Lizette Alegre respecto de seguir el discurso del sonido. También a Álvaro Menanteau por las referencias sobre jazz chileno que me facilitó.

Agradezco haber participado de este claustro de musicología 2016-2017, en donde pude compartir ideas y recibir importantes retroalimentaciones de los profesores Víctor Rondón, Rodrigo Torres, Laura Jordán, Cristián Guerra, Mauricio Valdebenito y José Manuel Izquierdo, así como de mis estimados compañeros Nelson Rodríguez, Arturo Cofré, Pablo Rojas, Gonzalo Cordero, Salvador Aguilar y Fabián Tobar.

Y finalmente agradezco a mi hija Amantaní, quien tuvo la paciencia de escuchar mis teorías musicológicas y de acompañarme con entusiasmo en estos dos años, en la intensa aventura que significa dar vida a un proyecto de investigación.

ÍNDICE:

I.- Introducción.....	5
II.-Hipótesis y Objetivos.....	8
III.-Procedimientos.....	8
Capítulo 1. Marco teórico.....	11
1.1. Subcultura y contracultura.....	11
1.2. Eclesitismo y contrahegemonía.....	13
1.3. Pertinencia del término fusión y la propuesta de fricción.....	15
1.4. Vanguardias históricas, situacionismo, y música.....	18
1.5. Descentramiento.....	24
Capítulo 2. Historia de Fulano 1984-2016.....	28
2.1. Dictadura y creación del sonido <i>fulanesco</i> . 1984-1990.....	29
2.2. El bluff de la democracia y la fragmentación de la banda. 1990- 2003.....	36
2.3. Renacer como un <i>animal en extinción</i> . 2009-2016.....	37
Capítulo 3.- Historia y materialidad del objeto de análisis.....	39
3.1. El casete <i>Fulano</i>	39
3.2. El casete <i>En el bunker</i>	41

Capítulo 4. El sonido <i>fulanesco</i>	45
4.1. Comunidades de escucha.....	45
4.2. El taller de improvisación.....	47
Capítulo 5.- Análisis de fonogramas.....	54
5.1.- Análisis general y comparativo de los casetes <i>Fulano</i> y <i>En el bunker</i>	54
5.2.- Casete <i>Fulano</i> : El absurdo como gesto político.....	57
5.3.- Casete <i>En el Bunker</i> : resistencia y contracultura.	66
5.4.- Dimensión testimonial e historiográfica.....	77
5.5.- Temáticas de liberación sensorial.....	87
5.6.- Voz y género.....	93
5.7.- Relación con el jazz.....	98
5.8.- Fricción de musicalidades.....	104
Capítulo 6.- Conclusiones.....	109
Bibliografía.....	115

I.-INTRODUCCION

La primera vez que escuché al grupo Fulano fue en 1989, cuando las canciones “Adolfo, Benito, Augusto y Toribio” y “Rap-rock” fueron transmitidas en la desaparecida radio Umbral. Desde el primer momento me sorprendió el sonido de estos temas y el hecho de que fueran programados junto con exponentes del Canto Nuevo, la música andina y de música que compartía una posición antidictadura, de la que esta agrupación distaba mucho sonoramente. Cuando en 1991 ingresé a estudiar pedagogía en música en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (U.M.C.E, ex instituto pedagógico), pude conocer y escuchar íntegramente los dos primeros discos de la banda gracias al amplio intercambio de música que existía entre los estudiantes de la universidad, facilitado por la copia en casete pirata. Recuerdo que entre todos los compañeros que conocían a la banda imperaba un gran respeto por su trabajo, considerándolo como una propuesta rupturista y experimental inédita en la escena musical chilena.

Fue en el verano de 1994 cuando pude ver por primera vez a Fulano en vivo, durante un ciclo de conciertos en la sala SCD de Bellavista, en el cual tocaron tres noches consecutivas. De esa experiencia recuerdo claramente la violencia sonora desplegada en la performance y sentir un zumbido en los oídos al final del concierto; recuerdo los *cluster* que hacía Jaime Vivanco en sus solos de teclado, y la interpretación del tema “Fruto del goce”, en la que Jaime Vásquez dirigía a sus compañeros como si fueran una orquesta de ruido; recuerdo que Jorge Campos incluía continuas citas a Deep Purple y al hard rock de los 70 en sus solos de bajo, y la diversidad de recursos vocales de Arlette Jequier que combinaba delicadas melodías y gritos salvajes; recuerdo la fluidez y libertad de los solos de saxo y la soltura con que la batería acompañaba y desplegaba recursos timbrísticos. En el verano de 1995 los vi tocar en el Festival de jazz de Puente Alto, donde relacioné por primera vez la interpretación del tema “Perro, chico, malo” de Vivanco con el juego rítmico y cromático realizado por Thelonious Monk en sus melodías. En el invierno de 1998 los vi tocar en la sede Quinta Normal de Balmaceda 1215, notando cómo interactuaban con el público, generando complicidad y catarsis. En 2001, siendo tecladista de la banda de fusión Apus Jazz, tuve la oportunidad

de acompañar en dos temas a Arlette Jequier durante la presentación de la obra de Lincoyán Berríos *La Canción del Roble Blanco*, en donde la cantante de Fulano interpretó el papel de la madre del protagonista.

La sorpresiva muerte del tecladista Jaime Vivanco en el verano de 2003 impactó tremendamente a todos los fanáticos de la banda, haciéndonos comprender que era el fin de esta. En 2004 comencé mi propio proyecto de jazz fusión llamado La Otra Tierra, en cuya composición reconozco a Fulano como una de mis influencias; muchas veces tuvimos problemas al presentarnos en locales de jazz por la alta intensidad de nuestra música, mi pensamiento habitual ante esos reclamos era “se nota que nunca escucharon a Fulano”. En 2007 conocí a Jorge Campos en la tienda de música *Discomanía*¹ y en la conversación le pregunté si algún día volverían a tocar; este anhelo compartido por los fanáticos se concretó en 2009, con el último regreso de la banda. En suma puedo decir que la historia de Fulano ha corrido en forma paralela con mi formación musical, habiendo cruces y encuentros en distintos momentos. La extrañeza de su sonido y la libertad desplegada en su creación han sido siempre para mí una motivación y una gran influencia al momento de componer. Será por estos motivos que cuando tuve que pensar en un tema de tesis musicológica, naturalmente decidí hacer una investigación en la que pudiera indagar en el origen de este sonido.

Mi tesis contempla realizar el análisis de los dos primeros casetes de la banda, el homónimo *Fulano* (1987) y *En el bunker* (1989). Pienso que estos trabajos están relacionados temáticamente, por una estética sonora y un contexto social común, que en gran medida es determinante de su resultado, por lo tanto se hace necesario considerarlos como dos manifestaciones de una misma época y de ahí la necesidad de analizarlos en conjunto, observando las posibilidades de diálogo y continuidad entre ellos. Al revisar el objeto de estudio se aprecian muchos elementos que no son tan evidentes o no suenan igual en los discos que la banda hizo posteriormente; a esto se suma la brevedad de tiempo entre la grabación de *Fulano* y *En el bunker*, y el relato de los mismos músicos que afirman que el segundo disco fue grabado inicialmente con

¹*Discomanía* se ubica en Santiago centro, en el pasaje 21 de mayo, lugar donde se fundó en forma clandestina el sello Alerce. Actualmente es una de las pocas tiendas en que los músicos chilenos pueden dejar sus discos para la venta directa.

mucho material que no pudo ser incluido en el primero, convirtiéndose su registro en el cierre de una etapa en la vida de la banda.

Considero que estos discos son importantes dentro de la producción musical chilena de la década de los 80 porque significan una ruptura total con el sonido del Canto Nuevo, que era la música con que se articulaba la oposición a la dictadura. Esta ruptura ya venía generándose en Santiago del Nuevo Extremo y su relación polémica con sus pares, debido a la incorporación en la música de esta banda de elementos de rock y jazz (Gormáz 2015: 12), y puede ser considerada como el primer paso a una ruptura más radical y sin retorno en Fulano. Es así como generan una estética propia, en lo sonoro y textual que se emparenta más con el rock independiente y la vanguardia (González 1989: 123-124; Salas 2003: 164); instalan temáticas no abordadas abiertamente hasta el momento en la música de izquierda, como el consumo de drogas, el placer sexual y la actitud crítica hacia la historia oficial; e incorporan la burla, la ironía, lo absurdo, y la provocación desde la letra y el sonido.

Estas razones son un punto de partida para abordar el análisis de estas obras, que considero muy valiosas por su singularidad dentro del contexto de la música chilena de esa época, y que hasta la fecha no han sido suficientemente estudiadas, ni relevada su importancia en el desarrollo de la creación musical nacional. Es un caso en que una banda que adhiere al mensaje del Canto Nuevo, se pasa a la vereda del rock y la vanguardia, escena aparentemente menos politizada pero con un sonido más fuerte, para rearticular su discurso, apropiándose de este sonido *en* oposición y sumarlo a un discurso *de* oposición; por lo tanto el sentido de esta investigación no es solo determinar el rol de Fulano en la oposición a la dictadura, sino determinar si su propuesta se convierte en un espacio intersticial, de realidad alternativa a las formas de control impuestas por el sentido común dominante, y qué rol juegan la poíesis y el sonido mismo en la creación de este espacio.

II.-HIPOTESIS Y OBJETIVOS.

La aparición del sonido de Fulano en los 80 generó una extrañeza por la diferencia radical con sus contemporáneos del Canto Nuevo y el rock- pop nacional. Este sonido extraño se crea por la suma de técnicas poéticas que exploran el descentramiento en los modos de crear música y de los músicos mismos, articulándose en un proceso de fricción de musicalidades que sobrepasa la idea colonialista de fusión, y cuyo resultado sitúa a la banda al margen de la oficialidad, en el espacio contracultural.

Mi propósito es examinar la poíesis de Fulano en los años 80, centrándome en determinar la naturaleza de los procesos llevados a cabo para la creación de su sonido particular y para la grabación de sus primeros discos, identificar las connotaciones culturales y sociales de estos, e indagar en la relación de este sonido con los procesos históricos de la época. Para esto me propongo indagar en las dinámicas de composición utilizadas en la creación de los casetes *Fulano* y *En el Bunker*, revelando sus características poéticas particulares, así como ponderar la pertinencia del uso del término *fusión* para caracterizar estas obras. También será importante descubrir relaciones de sentido entre estas obras y el contexto social en que se originan, para finalmente indagar en la posibilidad de conceptualizar el trabajo de Fulano en el marco de la contracultura chilena de los 80.

III.-PROCEDIMIENTOS.

La comprensión del fenómeno que significa la música de Fulano implica la revisión de múltiples elementos que cruzan su historia, así como la inclusión de miradas más amplias sobre música y cultura que puedan aportar a su estudio. Este trabajo tiene como foco realizar una caracterización de la poética de la banda, considerando que el impacto de una música popular se relaciona con el hecho de que logra definir su propio estándar estético (Frith 1987: 419), lo que en el caso de estudio se evidencia en su sonido particular, calificado muchas veces como “extraño”. Para Allan Moore todo análisis es una interpretación de la *experiencia* que tenemos de la música (Moore 2003:

6); en ese sentido ese sonido “extraño” nos puede llevar a descubrir otros elementos que nos hablen de música, pero también de la sociedad que la crea, o que esta recrea, de manera que el análisis se ponga al servicio de responder alguna cuestión más grande (Moore 2003: 9). Por lo tanto hay que considerar un conjunto de elementos estilísticos, sociales, culturales, históricos y de la escucha a la hora de explicar los procesos llevados a cabo por los músicos, y los resultados sonoros obtenidos, revelando los significados culturales e ideológicos incorporados a la música (Piedade 2003: 56). Es por esto que la valoración poética va en estrecha relación con la significación cultural de esta.

La metodología para analizar mi objeto de estudio comprendió la investigación documental y el método cualitativo. La investigación documental implicó la revisión de todo material bibliográfico que tratara o mencionara a la banda, desde las investigaciones musicológicas de Juan Pablo González (1989, 2013, 2017), Álvaro Menanteau (2006) y Guadalupe Becker (2010, 2011), y las periodísticas de Fabio Salas (1987, 2003, 2012), David Ponce (2008) y Marisol García (2013), así como la revisión de notas de prensa aparecidas en los diarios *La Época*, *Fortín Mapocho*, y las revistas *Análisis*, *Cauce*, *Hoy*, *La Bicicleta* y *El Carrete*, entre los años 1987 a 1990, con material documental que informara sobre la historia de Fulano en los 80, aportando a la comprensión del contexto político-social en que se crearon las obras. También comprendió la búsqueda de las obras en formato casete para examinar su materialidad original, contrastando gráficas de las carátulas y orden de los temas con las actuales versiones en CD.

La fuente primaria de esta investigación son los casetes *Fulano* (1987) y *En el Bunker* (1989), los que fueron examinados contemplando inicialmente técnicas de análisis formal, para luego ser revisados en un contexto más amplio que consideró las aproximaciones subjetivas que fomentan los actuales estudios de musicología popular (Moore 2003, Sanz 2011). Las instancias desarrolladas fueron las siguientes: análisis de los fonogramas de la banda realizando transcripciones generales del esquema armónico y formal de las obras para determinar elementos que resultaran característicos; revisión de la letra de las canciones, determinando temáticas recurrentes y narración contenida en ellas; audición de las obras en forma global, caracterizando los mensajes y significados presentes. Finalmente se sumaron los resultados obtenidos tanto en el análisis musical

como en el de letras, para indagar en el producto resultante como una totalidad. También se extrajo todo metadato relevante de los casetes originales, buscando continuidades y líneas temáticas que cruzaran las obras, funcionando como ejes para su comprensión conceptual. Todo ello constituyó mi texto central.

El estudio en un sentido más amplio de los fonogramas, mediante el análisis contextual y cultural de estos y las opiniones de los propios músicos sobre su proceso de creación se realizó a través de una aplicación del método cualitativo, que permitiera comprender mejor las motivaciones y significados puestos en juego en la poíesis de Fulano. Para estos fines se realizaron entrevistas semi estructuradas a los músicos Jorge Campos (27 de julio de 2016), Arlette Jequier (30 de enero de 2017), Cristián Crisosto (11 de marzo de 2017) y Jaime Vázquez (24 de noviembre de 2017), de manera de conocer la historia de la banda y de la grabación de los casetes contada por sus propios protagonistas. Por razones de tiempo no fue posible entrevistar al baterista Willy Valenzuela, lo que espero poder realizar en el futuro. Esta aproximación etnográfica es lo que distingue mi trabajo del realizado por otros investigadores que han abordado la obra de Fulano, y considero se convierte en un aporte al proveer al análisis textual de abundantes citas que reflejan el pensamiento de los músicos. Estas entrevistas serán referidas en el cuerpo de la tesis, a menos que se indique otra cosa.

En síntesis, el procedimiento realizado podría ser caracterizado como un ejercicio hermenéutico en la línea de la historia cultural². En el realicé un análisis de fuentes primarias textuales, y de fuentes secundarias contextuales. A esto sumé mis visiones propias sobre la banda, recuerdos sobre esta y juicios de valor subjetivos, produciendo una hermenéutica en la que determiné la sintaxis musical y situé su significación de acuerdo a elementos históricos, culturales y de memoria, que considero se validan por los diversos juicios y opiniones consultadas al respecto, en lo que me ha parecido una manera de abordar más satisfactoriamente la búsqueda de sentido en música popular.

² “La historia cultural de la música, por lo tanto, no es aquella que concibe la obra musical misma como dependiente del contexto o de las múltiples condiciones o determinaciones culturales, sino aquella que instrumenta este contexto —entendido como un sistema abarcador de los fenómenos extramusicales— con la estructura o microsistema inherente a la sintaxis musical, en la cual se despliega la significación intrínseca de la música, su poder expresivo y cognitivo, y que además refleja el entramado contextual de la música. La historia cultural se encuentra así en el cruce de la semántica de la música y el edificio global de la cultura” (Barriandos 2007:13).

CAPITULO 1.-MARCO TEÓRICO.

Los conceptos de fusión y vanguardia son habituales cuando se trata de describir el proceso poético realizado por Fulano, así como las ideas de contracultura y contrahegemonía son recurrentes al revisar la bibliografía que trata de explicar el fenómeno cultural de la banda. En este sentido se hace necesario definir una serie de conceptos claves situados en la investigación existente y que paso a comentar.

1.1-SUBCULTURA Y CONTRACULTURA

Ya sea por su característica *underground*, o su posicionamiento antisistémico, la propuesta de Fulano ha sido reiteradamente consignada dentro de la contracultura chilena de los 80. Para establecer la posible connotación contracultural del presente objeto de estudio, revisaré brevemente el trabajo realizado por la escuela de Birmingham en los años 70, especialmente el llevado a cabo por Stuart Hall y Tony Jefferson, que vino a complementar y ampliar las ideas desarrolladas por la escuela de Chicago sobre subcultura y contracultura. Para Hall y el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) ambos conceptos deben ser entendidos desde el componente de clase social, siendo la subcultura un tipo de resistencia cultural dentro de la clase trabajadora, localizada y subordinada a las condiciones de esta.

Por otra parte el concepto de contracultura está ligado a los jóvenes de *middle class* y sus resistencias a continuar con la vida tradicional de sus padres, a los que tienen la posibilidad de cuestionar porque aún no forman parte de las cadenas de producción o simplemente quieren romper con ellas:

La juventud de clase media tiende a construir enclaves en los intersticios de la cultura dominante. Donde la primera (la subcultura de clase obrera) representa una apropiación del “gueto”, esta hace un éxodo del mismo. Durante el cénit de la contracultura, en los años sesenta, las contraculturas de clase media formaron un embrión de “sociedad alternativa”, al proveer a la contracultura de una base institucional subterránea (Hall 2014: 123).

Estos conceptos han sido criticados por la rigidez que significa crear categorías generales y globalizantes, considerando que todas las culturas no son iguales, ni tienen los mismos patrones de funcionamiento, y sus manifestaciones no implican necesariamente la resistencia ni la lucha contrahegemónica; por esto se ha hecho patente la necesidad de entender subcultura y contracultura como una pluralidad de expresiones complejas, más allá de la articulación de clase social planteada en Birmingham (Arce 2008: 262). Por su parte Will Straw aplica una visión diferente de subcultura cuando analiza comunidades musicales, afirmando que la composición de los grupos subculturales parte del supuesto de una cierta estabilidad de estas agrupaciones, la que no sería tan rígida ni articulada en la práctica, por lo que prefiere hablar de *escenas musicales*, que implican “un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación” (Straw 1991, citado por Del Val 2015:43). De todas formas me parece que en términos operativos, estos conceptos todavía funcionan como categorías útiles para comenzar el análisis de fenómenos de carácter *underground*, y de ahí la pertinencia de intentar su uso o adaptación en el caso que estoy presentando.

Ejemplos históricos de subculturas serían los grupos juveniles delictuales, las pandillas, las “tribus urbanas” como los skinheads, los punks, etc., que estando muy articulados como grupo, no buscan un cambio radical de la sociedad a la que resisten. En el caso de la contracultura se da un desarrollo más amplio en la consecución de una realidad alternativa (incluso desde manifestaciones solitarias que sirven de referente, como es el caso de los intelectuales), lo que se fue gestando desde la generación Beat, hasta la irrupción del hipismo en los 60, los disturbios estudiantiles de mayo del 68 en París y su relación con el movimiento situacionista (Pérez Díaz 2009: 581), y el antibelicismo de los 70, enfocado en acabar con la guerra de Vietnam.

La influencia del hipismo como contracultura tuvo acogida y repercusión en Chile en bandas como Los Jaivas, Agua turbia y Los Blops, pero el proceso fue truncado con el golpe de estado de 1973. La disgregación cultural producto de la represión, el exilio, y los largos años de silenciamiento comenzó a dar vida a un nuevo tipo de resistencia en la década de los 80, cuando convivieron las antiguas manifestaciones de la Nueva Canción Chilena reconvertida en el Canto Nuevo, con las nuevas tendencias del punk y el rock

local, dando por resultado cruces inéditos en lo ideológico y lo musical. Se dan casos de músicos que cuestionan las militancias y convierten sus discursos de resistencia a través de un sonido y una letra en oposición, que no solo interpela a la dictadura, sino que cuestiona las bases de la sociedad y su *sentido común*, en una respuesta tanto contrahegemónica como antisistémica. Tales fricciones estéticas e ideológicas se aprecian por ejemplo en los trabajos finales de Santiago del Nuevo Extremo y su relación conflictiva con la escena del Canto Nuevo, por la inclusión de instrumentos electrificados y guiños al rock (Gormaz, 2015: 48); en el casete debut de Mauricio Redolés, *Bello barrio* y su cruce entre poesía, canción protesta y actitud punk (García 2013: 218); en el debut de la banda De Kiruza, que se apropia de prácticas musicales subalternas del norte global como el rap, el reggae y el funk, para generar un discurso desde una automarginalidad, y en el trabajo de la cantautora Cristina González, que si bien se inscribe en el marco del Canto Nuevo, suma elementos sonoros que apuntan a un diálogo con el jazz y el rock progresivo.

De esta manera se podría decir que en el *underground* chileno de los 80, estos conceptos se dan con características propias debido en parte a la dificultad de aplicación del concepto de *middle class* que utiliza Hall para la sociedad inglesa, que no coincide necesariamente con el de *clase media* en Chile (el que está más cerca de *clase trabajadora* que de *pequeño burguesa* o *middle class*), generando una polisemia cuyo significado en la realidad nacional constituye un modelo particular en el que se mezclan resistencias subculturales y contraculturales, generando una amalgama de oposición al sentido común hegemónico que funciona como una alternativa de resistencia, que piensa en un cambio radical de la realidad, por lo que considero que el *underground* de la época puede ser caracterizado como un tipo de contracultura.

1.2.- ECLECTICISMO Y CONTRAHEGEMONÍA.

La primera etiqueta aplicada al trabajo de Fulano se encuentra en la nota de prensa “Un casete historico” de Fabio Salas, aparecida en revista *Cauce* en 1987. En ella el autor utiliza el concepto de *eclecticismo*, que implica una “combinación de

elementos de diversos estilos, ideas o posibilidades”³, para definir la mezcla de las múltiples influencias que dieron origen al sonido de la banda: “Su música se caracteriza por un abierto eclecticismo que le permite mezclar diversos elementos musicales bajo un común denominador de modernismo urbano y contemporaneidad sonora” (Salas 1987: 34).

La redefinición que Gramsci hizo del concepto *hegemonía* a inicios del siglo XX fue un valioso aporte para actualizar el análisis de las relaciones de poder entre clases sociales. La hegemonía constituye un “sentido común” impuesto por la clase dominante, más allá del control físico y material. La respuesta o resistencia articulada por la subalternidad sería la *contrahegemonía* (Szurmuk 2009: 124). Este último término fue usado por Juan Pablo González en su tesis de doctorado (1989), cuando relacionó los conceptos *eclecticismo* y *contrahegemonía*, pues consideró que el rock recobraba su rol *contrahegemónico* original en Latinoamérica y que Fulano habría utilizado la influencia de Norteamérica en una vía independiente, logrando el acoplamiento de tres culturas musicales: la música de arte, la música popular y el folk. En este marco es que define a Fulano como música *chilena, contemporánea y popular* (González 1989: 119). Con *popular* se refiere a su cercanía con el rock y el jazz y a su audiencia masiva, lo que es discutible, debido al reconocido carácter *underground* de la banda. La llama *contemporánea* por usar elementos de la música docta del siglo XX, pero también por estar formada por elementos de la ecléctica sociedad y cultura chilena contemporánea de los años 80, y esta situada contemporaneidad es lo que a su vez la convierte en música *chilena*. Así es como llega al concepto de *eclecticismo contrahegemónico*, que usa para definir el resultado de la creación realizada por Fulano, que utilizando y apropiándose de estilos que forman parte del “sentido común” musical impuesto por Estados Unidos, como el jazz y el rock, los devuelven como parte de un movimiento de crítica a la hegemonía establecida. En ese sentido reconvierte el eclecticismo musical advertido por Salas, direccionándolo de forma más explícita en una orientación anti imperialista.

Últimamente González aplica a Fulano el concepto de *contrafusión*, que parece marcar su óptica actual de los fenómenos comentados y que funciona como un intento

³Definición de la RAE, en www.rae.es, (consultado el 24 de noviembre de 2017)

por incluir la etiqueta de *fusión*, que siendo la más indicada para comenzar a analizar el sonido de Fulano, no fue usada en su tesis de 1989:

Si la fusión nos habla de intentos integradores de una sociedad dividida en alta y baja cultura, la contrafusión nos revela el choque de tal división; si con la fusión escuchamos la síntesis que produce el encuentro entre ambos segmentos, con la contrafusión enfrentamos la antítesis surgida al escuchar un segmento desde la perspectiva del otro (González 2013: 256).

Fusión y contrafusión funcionarían como construcción y deconstrucción de la realidad social. Parece ser una puesta al día con la actual crisis del concepto de hibridación, en la que ya no se consideran tan neutros los cruces culturales (Alabarces 2012).

1.3. PERTINENCIA DEL TERMINO FUSIÓN Y LA PROPUESTA DE FRICCIÓN.

El concepto de fusión es habitualmente usado para conceptualizar músicas que integran elementos de jazz y colores locales⁴, dando por resultado una mezcla sonora no exenta de jerarquías, pues el uso de esta categoría establece una mirada jazzcéntrica entre este estilo y las otras músicas, determinando que la mezcla se realiza desde un centro global en el que converge la música de la otredad. La investigadora argentina Berenice Corti afirma que esto produce dos nudos en la fusión: por un lado la manifestación de la colonialidad del poder en la cultura (apoyándose en Menanteau y Taylor Atkins) y por otra parte la pregunta identitaria de quién es el Yo y quién es el Otro (Corti 2015: 32), cuestionando dónde y cuáles son las fronteras entre sujetos y culturas.

El antropólogo brasileño Acacio Piedade nos da un novedoso punto de vista cuando plantea que más que fusión en la música popular brasileña, lo que habría sería una *fricción* de musicalidades. Para llegar a esta idea hay que explicar primero el

⁴Cuando esta fusión integra rock se tiende a hablar de jazz rock, mientras que cuando es *desde* el rock se habla de rock progresivo. En el punto a tratar queda mejor la relación del jazz con otras músicas, pues evidencia más claramente el rol colonialista de este estilo, expuesto por Taylor Atkins (2003), Piedade (2003), Menanteau (2006) y Corti (2015).

concepto de *musicalidades* de Piedade, que sería un conjunto de elementos musicales y simbólicos más amplios que un género o un lenguaje musical, los que se manifiestan en una comunidad de personas:

Estoy entendiendo musicalidad como algo más que un "lenguaje musical": se trata de un ángulo especial para escuchar el mundo. La musicalidad significa la competencia del oído musical en un sistema musical-simbólico, y el proceso de aprendizaje enraíza profundamente esta forma de ordenar el mundo audible en el sujeto. Es algo directamente ligado al aprendizaje de una "audición de mundo" resultante de una pedagogía estética sonora particular que es desarrollada y transmitida culturalmente en comunidades estables, pero no eternas e inmutables (Piedade 2003: 53).

Por lo que el término apela tanto al uso de materiales musicales, como a las prácticas, creencias y hábitos de quienes interactúan en un proceso musical. En el caso del jazz brasileño sucede que los músicos utilizan el lenguaje tradicional de este para validarse y situarse simbólicamente en la musicalidad globalizada del jazz norteamericano, pero continuamente tienden a incluir musicalidades tradicionales de Brasil, en una búsqueda por parecer más cercanos a la música de raíz, y por lo tanto más "auténticos", al sintonizarse con la identidad creada en las operaciones de construcción de nación. Es así como la musicalidad del jazz brasileño está compuesta de una amalgama de musicalidades regionales, que son colocadas al mismo tiempo en una relación de tensión y síntesis, de aproximación y distanciamiento con la musicalidad norteamericana. Esta relación está cargada de tensiones entre colonialismo cultural e identidad nacional, y entre globalización y regionalismo. Para dar cuenta de esta relación dialéctica es que Piedade propone hablar de *fricción de musicalidades*, basándose en la teoría de *fricción interétnica* del antropólogo Roberto Cardoso (Piedade 2003: 54).

En dicho proceso las musicalidades dialogan pero no se mezclan, no hay fusión, "sus fronteras musicales-simbólicas no son atravesadas, más son objeto de una manipulación que acaba por reafirmar su diferencias" (Piedade 2003: 55). Es así como se establece un roce o fricción de musicalidades en los que la identidad original permanece intacta, habiendo roces entre sus bordes y manteniendo su núcleo sin alterar. De esta manera el "Yo" y el "Otro" colaboran en una relación de tipo horizontal.

Esta práctica deriva en un diálogo entre lenguajes musicales, que se citan y referencian, anulando la perspectiva colonialista, pues es el músico subalterno quien “decide” ocupar un material hegemónico de jazz para ingresar a esa musicalidad, pero también para salir de ella y reapropiarse de su música tradicional, en un juego creativo que democratiza el simbolismo de los materiales y las prácticas musicales y que se plantea hacer un jazz brasileño y no un jazz “en” Brasil, lo que resulta en una gran diferencia con lo sucedido en el resto del continente en la relación jazz/nación, donde se aprecia la imposibilidad de pensar esta música desde el propio territorio. Al respecto tenemos lo que nos dice Berenice Corti, cuando afirma que el jazz en Argentina es popular, pero no nacional, debido al impedimento de las elites de asimilar una música racializada como *negra* en un país autoracializado como *blanco* (Corti 2015: 154). En ese paradigma no hay fricción posible, si no la clausura de articular un discurso nacional sobre jazz. Lo descrito por Piedade avanzaría en la dirección opuesta.

Tal vez esta idea de un roce en la frontera y no en el centro o identidad musical puede relacionarse con la contrafusión de González, así como ser contrastada con todo tipo de ideas que expliquen los fenómenos de la posmodernidad mediante la mezcla total, el mestizaje y finalmente la hibridación cultural, como lo propuesto por García Canclini en los 90.

El trabajo de Alvaro Menanteau en su investigación sobre el jazz en Chile evidencia la complicación de incluir a Fulano en el contexto de la fusión. Por una parte se reconoce que la banda tiene una relación con el estilo, y por otra no se encuentra el vínculo entre Fulano y otras bandas encasilladas más claramente en esa etiqueta. Menanteau conceptualiza la *fusión criolla* como la mezcla de música chilena con otras músicas del norte global, lo que sí habría sido realizado por bandas como Al Sur y La Marraqueta, al utilizar música tradicional para dar un tinte local a sus composiciones de jazz. Por esta razón es que incluye a Fulano dentro del capítulo *fusión criolla*, pero especificando claramente que ha optado por instalarlos al margen de otros exponentes, ya que la propuesta de la banda “no transita por la integración orgánica y consciente con la música tradicional chilena; al menos ello no es evidente en su producción entre 1984 y 2000 (Menanteau 2006: 133-134), lo que podría ser pensado directamente como una fricción de materiales musicales en la línea de Piedade.

1.4.-VANGUARDIAS HISTÓRICAS, SITUACIONISMO, Y MÚSICA.

Otra dimensión importante para comprender la poiesis de Fulano en los 80 es su relación con el concepto de vanguardia y el uso de la música como una forma de lucha política. Aquí se hace necesario revisar el accionar de las vanguardias históricas en su dimensión creativa y provocadora, por lo que me centraré principalmente en lo realizado por el Dadaísmo y en cómo sus postulados fueron recogidos posteriormente por otros movimientos artísticos y culturales, dando base a la contracultura de los 60. Aunque con connotaciones ideológicas diferentes, el Dadaísmo y el Situacionismo integraron elementos como el azar y el escándalo público en sus propuestas de intervención de la realidad, generando aportes a la creación y discusión teórica que aún mantienen vigencia y que revisaré a continuación.

1.4.1- El Dadaísmo (1916-1923)

El Dadaísmo surge en 1916 en el marco de la primera guerra mundial, cuando un grupo de refugiados de distintos países europeos confluyen en la neutral Suiza. En sus postulados el movimiento se opone a los valores de la modernidad, critica la rigidez de la razón occidental y propone como alternativa la relatividad de los principios y la necesidad de dar espacio a la experiencia vital en la creación artística, lo que conduce a la consideración de la obra como proceso determinado por el azar y el desorden (Cobo 2013: 6-7). Es una ausencia de causa y teoría, donde el uso de lo ilógico y la burla serán una forma de destruir la racionalidad:

La producción artística del Dadá estuvo marcada por la ausencia de cualquier causa o teoría, lo que para sus adeptos la mantendría a salvo de una historicidad determinante –ya sea pasando a ser leída como un instrumento revolucionario o de propaganda-, así como de ser procesada y catalogada por las taxonomías de la Academia. La “fabricación” dadaísta polemizó con la producción artística ortodoxa al ponderar la supremacía del azar por sobre la poética, logrando que sus objetos descollaran en el paradigma artístico gracias a una (o) posición de emergencia, debido a “la violencia explosiva de su presencia irregular entre auténticas obras de arte” (Cobo 2013: 6-7).

El dadaísmo hacía uso de la *subjetividad radical*, consideraba al grupo como elemento de acción, y utilizaba el escándalo como generador de revuelta social: “Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público (Benjamin 1936: 51). También el movimiento criticaba la “institución arte” burguesa, caracterizándola como un aparato de producción y distribución, a la vez que generadora de ideas que dominan una época y determinan la recepción. Así el dadaísmo se manifiesta en contra de tal distribución del arte y del estatus de la autonomía de este, a la que considera una perversión del esteticismo, que aleja el arte de la praxis vital y que desaparece cuando el arte se hace inmoral (Pérez Díaz 2009: 5). “De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil” (Benjamin 1936: 51).

La postura antisistémica de Dadá aparece en su manifiesto, el que utiliza la estructura de las comunicaciones políticas para negar su carácter convocante, por lo que se constituye en un antimanifiesto, planteando que imponer las propias ideas es deplorable y que el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas (Cobo 2013: 3).

1.4.2.- El Situacionismo.

La Internacional Situacionista (IS), se auto construye en 1957 como un movimiento político revolucionario, de tendencia anarquista, que busca contribuir a la transformación de la sociedad mediante la intervención urbana y la reformulación de esta en un especie de escenario dispuesto para la producción de situaciones que provoquen una revolución de las costumbres, donde los sujetos intervengan la realidad oponiéndose al estado de confusión de las masas generado por la burguesía y alentado por el espectáculo del producto comercial, expresado en la publicidad y la naciente televisión. En ese sentido está más articulado con las ideas marxistas en boga, que se

manifestaron en distintas revoluciones en el tercer mundo. Su carácter elitista y el caudillismo de sus líderes dieron poca vida al movimiento, siendo su principal logro el haber promovido y participado activamente en los disturbios callejeros de mayo del 68⁵, sucesos que producen una fisura en la realidad hegemónica y dan impulso al surgimiento de la contracultura.

Aunque el movimiento realiza una fuerte crítica a las vanguardias históricas (Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo) por su carácter universalista y su dispersión al no poder cambiar la realidad hegemónica, igualmente utiliza para sus fines las ideas dadaístas de *subjetividad radical* y *escándalo público*. Ante lo que llaman la descomposición ideológica de la cultura y el estado de confusión impuesto por la burguesía, se propusieron “la construcción de situaciones, es decir la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior”(Debord 1957:8), para denunciar la forma alienadora del capitalismo en su condición de espectáculo, o lo que llamaron la *sociedad del espectáculo*, que mediante el producto comercial escondía las relaciones de explotación del capitalismo (Biagi 2013: 97). Estas situaciones provocadoras incluyeron desde la creación de una compleja trama para hacer caer un centro de estudiantes universitarios, la realización de graffitis callejeros, hasta los desórdenes públicos. El situacionista André Franklin acuña el término “No futuro”, entendido como “todos los futuros posibles”, o la vida como obra abierta. Este concepto será resignificado y usado más tarde como “no (hay) futuro”, por el naciente movimiento punk, sumándose a su rechazo violento de la sociedad inglesa de los 70 (Pérez 2009: 584).

⁵Mayo del 68 fue una revuelta social producida en París en 1968 en la que confluyeron distintas fuerzas políticas. Comenzó con las protestas callejeras de los estudiantes universitarios y la violenta represión por parte de la policía, lo que produjo la solidaridad inmediata del pueblo francés con la causa, para rápidamente sumar a sectores obreros, generando protestas y paros a nivel nacional que desestabilizaron al gobierno del momento. Si bien existieron articulaciones de la izquierda tradicional dentro del movimiento, la principal idea que los movía era un cambio de la realidad hegemónica, “que sin duda dejó innumerables huellas en la sociedad francesa: desde el espacio público, en el espectro de sus fuerzas políticas, así como en las dinámicas y los discursos que animan sus variantes, de la izquierda a la derecha; pero también, en ámbitos de repente más privados –cuestionados a raíz de los acontecimientos de mayo–, como son las formas de vivir en –o sin– pareja, afirmar las preferencias sexuales, concebir de forma diferente la educación de los hijos” (Laurent 2009).

De lo expuesto se aprecia la relevancia del Dadaísmo como expresión fundacional de descontento y rechazo a la sociedad hegemónica, cuyo impulso subversivo se enclavó en posteriores manifestaciones artísticas como Fluxus y en el movimiento Situacionista. A su vez el uso que este último hizo de las técnicas de *subjetividad radical* y *desorden público* fue fundamental para el nacimiento de la contracultura, en el mayo del 68. Para Guy Debord, líder del Situacionismo, el Dadaísmo habría significado “Un golpe mortal a la concepción tradicional de cultura” (Debord 1957). A su vez las técnicas de escándalo social y la intervención del azar dadaísta y situacionista, promovieron la valoración del “acontecimiento” dentro de la performance teatral, dando origen al *happening* en Estados Unidos, el cual a su vez hace uso de la técnica del collage, entendida esta vez como un ensamblaje de eventos o cosas que suceden simultáneamente. Estos principios influenciaron fuertemente a la creación musical de vanguardia del siglo XX, como veremos a continuación.

1.4.3.- Russolo, Varèse, Cage y Fluxus.

En pleno fin de la era tonal, el futurismo se empeñó en derribar la barrera que separaba sonidos de ruidos. Luigi Russolo será autor del manifiesto a favor de un arte de ruidos, declarando que “no podremos frenar por mucho tiempo en nosotros el deseo de crear al fin una nueva realidad musical, con una amplia distribución de bofetadas sonoras, saltando con los pies juntos sobre violines, pianos, contrabajos y órganos gemebundos” (Russolo 1913). Así es como da vida al *Intonarumori* u orquesta de ruidos, formada por un conjunto de dispositivos mecánicos que para los futuristas representaban la nueva realidad de música-ruido, que sustituiría el sonido por el ruido de la modernidad⁶. Si bien la propuesta de Russolo no tuvo impacto en su momento, sirvió de inspiración a la experimentación electroacústica desarrollada después de la segunda guerra mundial, cuando “las maquinas permitieron ya no solo combinar los sonidos en el tiempo, si no crear los sonidos de la obra” (Liut 2008: 48).

⁶ La valoración enajenada de los ruidos de la maquinaria moderna llevó al Futurismo a elevar a goce estético incluso los clamores de la guerra, sin formular ninguna crítica ética. Benjamin (1936) llamó a esto “el esteticismo de la política que el fascismo propugna”.

El francés Edgar Varèse avanzará en la misma dirección, pero dentro de la academia. Instado por las ideas de transformación de los medios artísticos propuestos por Dadá, Varese considera que el lenguaje musical también debe transformarse; al crear la música electroacústica “cambia al mismo tiempo el papel de servil acompañamiento de la música y su lenguaje idealista” (Haro Ibars 1976: 114).

A partir de los años 40, John Cage canalizó su espíritu experimental a través de las teorías filosóficas orientales. La idea de *No intención* fue ampliada para anular la acción consiente del compositor. Junto con esto integra el azar en la interpretación, como sucede en el caso de “Music of changes” (1951), en donde el orden de la obra es producto del lanzamiento de monedas en la lectura del I Ching, con lo que se suma a las técnicas aleatorias del dadaísta Tristán Tzara. Con “4:33”, obra en la que el intérprete debe permanecer durante esa cantidad de tiempo frente a su instrumento sin emitir sonido alguno, Cage incluirá el rol de agente provocador del artista propuesto por los dadaístas, planteando un mínimo acto de composición centrado en la duración y experimentando las situaciones particulares de la performance, debido al ruido que generaba esta provocación en el público, y en la inclusión en la escucha del ruido ambiente circundante, lo que a su vez podría relacionarse con el concepto de *paisaje sonoro*, desarrollado por Murray Schafer en los 70.

Formado por discípulos de Cage, el movimiento Fluxus aparece en 1961, realizando un tipo de performance que aunaba la experimentación sonora, el happening y tendencias antiartísticas. La música en el contexto Fluxus hace apropiación del espacio en la performance y superación de los límites sonoros (González-Román 2012: 215), rescata el concepto dadaísta de que cualquier cosa es arte y cualquiera puede hacer arte, como lo propuesto por el *Ready Made* de Duchamp (Auslander 1999: 114-115), y de esta manera cuestiona las categorías de sonido, música y performance clásica.

1.4.4.-Influencia de las vanguardias históricas en Chile

A pesar de originarse en el norte global, las técnicas de las vanguardias históricas se relacionan con Latinoamérica, y en el caso de Chile podemos contar varios ejemplos en la poesía y la música. Tal es el caso del poeta Vicente Huidobro y su trabajo en el

tiempo y lugar en que se desarrollaban estas vanguardias, que lo llevó a interactuar con sus actores principales desde 1917 en París; la musicalización que hizo Edgar Varèse de su poesía “Tour Eiffel” en 1922, para la composición “Offrandes” da cuenta de esta interacción. El escritor Juan Emar encarnará la rebelión de la vanguardia nacional, creando una obra literaria y pictórica inédita, y dando voz a las vanguardias nacionales en su columna del diario La Nación en los años 30. Además, Chile fue territorio fértil para el surgimiento del surrealismo en la poesía, con la aparición del grupo Mandrágora y su revista homónima, y el atonalismo en la música de Acario Cotapos.

Juan Amenabar es el iniciador de la música electroacústica de arte en Chile (porque en música popular ya existían guitarras y teclados electroacústicos), con la obra “Los peces”, de 1957, trabajo que será continuado por José Vicente Asuar y sus “Variaciones espectrales”, de 1959, la que se considera la primera pieza construida completamente a partir de dispositivos electrónicos ⁷. Este desarrollo de la experimentación electrónica tiene clara influencia de Edgar Varèse, cuyo trabajo a su vez se remonta a los postulados de futuristas y dadaístas. De todas formas es necesario consignar que la existencia de instrumentos electroacústicos como el *Theremin* y el órgano *Hammond* son anteriores, pero las narrativas históricas les “restan importancia como aportes que hayan incidido en la creación y apreciación musical artística” (Rondón 2018), evidenciándose que esta “devaluación de las prácticas [musicales] populares con instrumentos electrónicos constituyen un síntoma de un corpus de ideologías estéticas y sociológicas que dominan las versiones del *mainstream* de las historias sobre música electrónica” (Hiser 2015: 2-3, citada en Rondón 2018).

Establecido esto, no resulta extraño encontrar técnicas que remitan a las vanguardias históricas en el trabajo de Fulano, evidenciándose un uso del absurdo y la abstracción como gesto político, el que será revisado en la sección de análisis de esta tesis.

⁷ Ver nota de Antonio Volland, en Revista La Panera n°81, periódico mensual de arte y cultura, abril de 2017. Corporación Cultural Arte+. Santiago. p 19.

1.5. DESCENTRAMIENTO.

1.5.1. El descentramiento como crisis de la identidad posmoderna.

Finalmente una de mis hipótesis para explicar el sonido de la banda pasa por la consideración de la idea de descentramiento. En el capítulo “La cuestión de la identidad cultural” del libro *Sin Garantías* (2010), Stuart Hall plantea el tema de la crisis de la identidad en el mundo globalizado, desarrollando la fragmentación de la identidad cultural, tanto a nivel del sujeto como de las sociedades. En el caso del primero, expone la evolución histórica del concepto, que parte con el sujeto de la ilustración (unificado en sí mismo, separado del mundo por la razón), el sujeto sociológico (el Yo construido a partir de la interacción social), y el sujeto posmoderno (carente de identidad fija, en crisis).

La modernidad habría funcionado como ruptura y fragmentación, mediante el descentramiento del sujeto por el impacto de teorías del pensamiento como el marxismo (que pone énfasis en las condiciones históricas y no en el hombre universal); el inconsciente freudiano que sitúa el origen de la identidad fuera del ámbito de la razón; la lingüística de Saussure y su idea de que el lenguaje es un sistema social, no individual; Foucault y su “poder disciplinario”; y el impacto del feminismo que cuestionó la distinción interior-exterior. Nos dice Hall:

Un tipo distintivo de cambio cultural está transformando las sociedades modernas a fines del siglo XX. Esto está fragmentando los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que nos proporcionaban posiciones estables como individuos sociales. Estas transformaciones también están cambiando nuestras identidades personales, minando nuestro sentido de nosotros mismos como sujetos integrados. Esta pérdida de un “sentido de uno mismo” estable a veces es llamada dislocación o descentralización del sujeto. Este conjunto de desplazamientos dobles —que des-centra a los individuos tanto de su lugar en el mundo cultural y social como de sí mismos— constituye una crisis de identidad para el individuo (Hall 2010: 364).

En el caso de las identidades nacionales, Hall dice que son formadas y transformadas en relación a la representación; son comunidades simbólicas e imaginadas

por un colectivo, para darle forma a un ideario que permita unificar al estado nación. Esta creación simbólica se establece mediante diversos dispositivos articulados por las clases dominantes, como: una narrativa de la nación, el énfasis en los orígenes, la invención de la tradición, el mito fundacional, y el rol de la gente pura o pueblo. La globalización sería el elemento dislocador de la identidad nacional en la actualidad, porque tensiona las culturas locales y nacionales en la imposición de una estructura mundial de representación (Hall 2010: 388).

Para la crítica cultural Nelly Richard esta crisis más bien se trataría de una estrategia formulada por los centros de conocimiento hegemónicos para reinsertar lo “marginal” (lo descentrado, la otredad) en el debate, pluralizando los discursos en forma oportunista, y sin dar voz real a los Otros:

Para que la dimensión de apertura hacia los "otros" del discurso postmoderno sea igualitarista y democratizadora, hace falta que la teoría postcolonial no se contente con tomar la palabra en representación de la alteridad aunque sea con la buena intención de mediar su participación en el circuito académico de Estados Unidos. Hace falta que renuncie a ciertos privilegios de delegación-representación (hablar en lugar de, en nombre de) dejando que la alteridad se hable a sí misma y quiebre la autorreferencialidad del debate metropolitano con voces de otras partes (Richard 1993: 215).

1.5.2.- El descentramiento como celebración de la heterogeneidad.

Un ejemplo de la alteridad hablando por sí misma es lo planteado por Ángel Quintero (2013) en su artículo *Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad*, pertinente bajada de la idea del descentramiento en la música, que en su desarrollo expone varias prácticas que dislocan la concepción occidental imperante, constituyéndose en una característica identitaria de la subalternidad afrocaribeña.

Quintero afirma que en el constructo racionalizador-sistematizador de la música occidental todos los elementos gravitaban en torno a un centro (tonalidad), con una centralidad de la canción, y todo lo demás se consideraba anexo (armonía, ritmo, texturas, timbre). Así es como se establece un dominio de la composición por sobre la

improvisación, y de la expresión individual por sobre la comunitaria (Quintero 2013: 229). En cambio, desde la subalternidad afro-caribeña se establecen otras formas de hacer música que se apartan del centro occidental, descentrando su hacer respecto de la hegemonía, situando la heterogeneidad como respuesta a la estratificación positivista.

Por esto es que Quintero nos dice que la improvisación tiene una gran centralidad discursiva y performática, pues configura expresiones de individualidad en una labor de conjunto y da como resultado un tipo de composición colaborativa, la que se manifiesta en la improvisación de giros o frases en los temas, la ornamentación espontánea de la partitura, y la consideración de secciones específicas de improvisación, como el solo de jazz, la descarga y el soneo (Quintero 2013: 231-232). También se fomenta diálogos entre participantes del hacer musical, como la comunicación entre músico y audiencias a través del baile; así como diálogos entre melodía, armonía y ritmo, sin hegemonía de ninguna de ellas por sobre las otras.

En lo vocal hay un uso del *slide* entre fracciones de tono, una estética de las graduaciones microtonales que juega con la imprecisión tonal; en el plano armónico esto lleva a que la *blue note* transforme la armonía y las cadencias, produciendo un encadenamiento armónico extendido, que descentra las tensiones al no amarrar su conclusión a la tónica (Quintero 2013:234). La práctica afrocaribeña también descentra la tradición poli-vocal de occidente al quebrar la tradición de las “voces cantantes”, generando una descentrada multiplicación integrada de timbres que ejercen cada uno su voz propia. Además en los solos integran instrumentos subvalorados presentes en el folclor, o “fuera” del universo tonal, como la percusión.

Tal vez uno de los descentramientos más notorios se observe en la métrica, mediante el uso de la *clave*. En occidente la métrica consiste en un pulso regular, mientras que la clave consiste en pulsaciones temporales heterogéneas, con una concepción no lineal del tiempo, que no lo considera como una onda, si no como células rítmicas no equivalentes (Quintero 2013: 236).

Estas estrategias descentradas también se aprecian en los modos de hacer música, como el caso de la salsa, que en su práctica agrupó sin distinciones jerárquicas a “músicos de la calle” con músicos de conservatorio (Quintero 2013: 228). Lo planteado por Quintero apunta a que estas prácticas descentradas constituyen un fomento de la

heterogeneidad, así como una forma de identidad que resulta en oposición a la construcción occidental, por lo que funciona como un descentramiento del poder más que una crisis de identidad, como la expuesta por Hall y los teóricos de la posmodernidad.

La investigación realizada en el presente trabajo determinará la pertinencia del uso de este concepto, ya sea desde su acepción de crisis de la identidad o como celebración de la heterogeneidad.

CAPITULO 2.- HISTORIA DE FULANO, 1984-2016.

El presente objeto de estudio surge en el contexto de la última dictadura militar chilena, y se enmarca específicamente entre los años 1984 a 1990. En esa época se comenzaban a rearticular los movimientos sociales, agrupándose en un frente común que hiciera oposición al régimen. En respuesta a las jornadas de protesta, los paros nacionales y las acciones de resistencia de ciertos grupos armados, se producen violentas acciones de represión por parte de la dictadura, cuyos casos emblemáticos son: el caso degollados (1985), el asesinato de los hermanos Vergara Toledo (1985), el caso quemados (1986), la operación Albania (1987), entre otros⁸. La constitución política impuesta por la dictadura fijaba el año 1988 para la realización de un plebiscito que decidiría la continuidad del régimen o una salida democrática; esta situación generó que ciertos sectores de la oposición trabajaran por la vía democrática, así como la incredulidad de otros sectores, que intencionaron una salida armada. Es así como en 1986 un comando del Frente Patriótico Manuel Rodríguez realiza un atentado al dictador, del que este logra escapar ileso; esta acción generará más represión y detenciones ilegítimas. Con la cercanía de las elecciones, en 1988 se levantará la orden de exilio para muchos chilenos, produciéndose el retorno al país de grupos musicales como Inti-illimani e Illapu. El triunfo de la opción *No* da un fuerte revés a las aspiraciones del dictador, quien al año siguiente presentará un candidato de continuidad para las elecciones libres, el cual también es derrotado. Siguiendo el plan constitucional, la dictadura debe dejar el poder en 1990, aunque sea sólo simbólicamente, pues en la práctica muchas de sus leyes e instituciones nos siguen rigiendo hasta el día de hoy.

En términos de resistencia musical, el principal referente de la época es el llamado Canto Nuevo, que recogiendo la estética y la ética de la Nueva Canción Chilena, se propone combatir la opresión, pero constreñido por la censura y la represión del

⁸Para mayor información revisar *Historia oculta del régimen militar 1973-1988* de Ascanio Cavallo y otros (2008), *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, de Sofía Correa Sutil y otros (2001), e *Historia mínima de Chile* de Rafael Sagredo Baeza (2014: 250-271).

momento, es que debe usar un lenguaje cifrado o muy poético para expresar las situaciones de la contingencia política.

Por su carácter marcadamente heterogéneo, son numerosas las opiniones que niegan el carácter de movimiento al Canto Nuevo. No obstante ello, constituyó un hecho real, la necesidad de la época de establecer un colectivo que sirviera de base para restablecer la actividad musical y cultural y a través de ella dar nuevamente vida a los movimientos sociales (Gormáz 2015: 23).

Entre sus exponentes se cuenta a Santiago del Nuevo Extremo, Hugo Moraga, Cristina González, Eduardo Peralta, Elicura, Osvaldo Torres, grupo Abril, Schwenke & Nilo, Sol y lluvia, por nombrar algunos (García 2013: 258).

Por otro lado había una naciente escena pop-rock, con bandas como Los Prisioneros, Emociones Clandestinas, Upa!, Viena, Primeros Auxilios, Aparato raro, Electrodomésticos, Fiskales Had Doc, entre otros (Salas 2003), que daban cuenta de una diversa mirada juvenil que concebía otras formas de accionar y de opinión política. Algunas bandas estaban más ligadas a un mediatizado rock chileno, mientras que otras transitaban mejor por la escena *underground*. Es en este último contexto que podemos situar el surgimiento y desarrollo de Fulano.

La revisión bibliográfica y las entrevistas con los músicos de la banda me han hecho considerar tres periodos distinguibles en la historia de Fulano; en ellos las figuras de Jorge Campos y Cristián Crisosto juegan un rol fundamental como impulsores de la banda, desde el inicio hasta sus últimos momentos.

2.1.- DICTADURA Y CREACIÓN DEL SONIDO *FULANESCO*, 1984-1990

El origen de Fulano está muy ligado a Santiago del Nuevo Extremo (SNE), agrupación en la que participaba el bajista Jorge Campos; el año 1983 ingresa a esta banda el saxofonista Cristián Crisosto y graba en el disco *Hasta encontrarnos*. En

febrero de 1984 la banda realiza una gira a Europa⁹, en la cual tienen mucha presencia en festivales de jazz, y en la naciente escena de la *World Music*. Esta experiencia, junto con la llegada del baterista Willy Valenzuela a SNE hizo que Campos, Crisosto y Valenzuela comenzaran a realizar un taller de experimentación musical (se dice que en esta experiencia inicial también participó el saxofonista de SNE Pedro Villagra¹⁰). En las sesiones los músicos se abocarán a improvisar y experimentar libremente, en un concepto más desenfrenado y desestructurado que las canciones de SNE, convirtiendo el trabajo de taller en el origen de un proyecto distinto:

“Entonces la cuestión es que nosotros empezamos a hacer talleres. El primero que hicimos fue entre los tres: yo tocaba contrabajo, Crisosto tocaba saxo soprano, saxo alto y el Willy batería. Y empezamos a improvisar, después se incorporó la Arlette. Todo esto te estoy hablando de fines del 84, principios del 85. Yo creo que el 85 se empieza a consolidar un trabajo más de taller, ahí aparece Vivanco, aparece el Chino Vásquez y ahí el grupo empieza a improvisar, improvisar, improvisar. Llegaban ideas, las metíamos en las improvisaciones, íbamos armando, buscando, era una cuestión muy lúdica”¹¹.

Así se consolida la formación original de Fulano, compuesta por Arlette Jequier (1958) en voz y clarinete; Cristián Crisosto (1959) en saxos soprano y barítono, flauta traversa y composición; Jorge Vásquez (1958) en saxo alto, Jaime Vivanco (1960) en teclados y composición, Jorge Campos (1959) en bajo eléctrico y composición, y Willy Valenzuela (1959) en batería. El nombre de la banda fue propuesto por Vivanco y hace alusión a un personaje marginado, innombrado, un *fulano*, que por su carácter anónimo podría ser cualquiera o todos, por lo que resulta en un nombre anticonsignista que apela a una identidad clandestina y colectiva. La dinámica de la época era escuchar y compartir los más diversos tipos de música y llevar estas influencias al trabajo de ensayo. La lista de referentes escuchados por Fulano es muy amplia, abarcando desde jazz y rock de vanguardia, hasta música de arte contemporánea.

⁹“En dicha gira visitan los países de Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Suiza y Luxemburgo. De este viaje, el producto más conocido es la canción “La mitad lejana” compuesta por Horacio Salinas y grabada con Inti Illimani, tema nostálgico que trata el drama del exilio” (Gormáz 2015: 52)

¹⁰ Información entregada en comunicación personal por el musicólogo Rogelio Gormaz y ratificada en entrevista con Jaime Vásquez.

¹¹ Entrevista a Jorge Campos.

“La cuestión era como enfrentarse a una idea que no necesariamente tenía una prolijidad estilística o de ejecución, porque lo que buscábamos era más bien la “idea”, quien te contaba una historia más desquiciada, que no pudieras asociar con cosas que tengan que ver con tus experiencias o referentes cercanos, si no que era poder sentir ese éxtasis musical”¹².

De este trabajo irán surgiendo estructuras que darán forma a las primeras composiciones, y a un sonido propio, el sonido *Fulanesco*. Serán los temas “Fulano” y “El calcetín perseguido” los primeros en fijarse definitivamente, y dar forma a las primeras composiciones de la banda.

Paralelamente a este trabajo, los músicos de Fulano participarán en otras agrupaciones, como lo es el caso de Crisosto, Campos y Valenzuela, que integran la banda de acompañamiento de Cristina González en su casete “Mensajero del amor” de 1986. En la nota aparecida en revista *La Bicicleta* se dice: “sin pasarse al jazz, el aporte de algunos Fulano (Jorge Campos en el bajo, Willy Valenzuela en batería y Cristián Crisosto en saxos) le da cierto toque en esa onda” (Revista *La Bicicleta* n° 75, 1987: 26). También ese año dos músicos de Fulano se integrarán a Congreso para participar en el disco *Estoy que me muero* y en posteriores producciones de la banda: el tecladista Jaime Vivanco entre 1986 y 2001, y el bajista Jorge Campos entre 1986 y 2006. Además en esa época Willy Valenzuela será parte de una de las formaciones de la agrupación de fusión andina Huara (Salas 2003: 167).

Coincidentemente con la disolución de SNE en 1986, es que Fulano hace su debut ese año en la sala Espaciocal, con el material que había surgido hasta el momento y que se comenzaba a multiplicar. Estas y otras composiciones quedarán registradas en su disco debut *Fulano*, publicado por sello Alerce en 1987. En la nota de prensa “Un cassette histórico”, aparecida en revista *Cauce* n°125, Fabio Salas nos da una entusiasta apreciación de la aparición de este trabajo de la banda, apuntando desde ya a conceptos clave para entender su sonido, como es el caso del eclecticismo:

Su música se caracteriza por un abierto eclecticismo que le permite mezclar diversos elementos musicales bajo un común denominador de modernismo urbano y contemporaneidad sonora que asimila también una peculiar mezcla

¹²Arlette Jequier citada en Salas 2012: 151-152

de militancia política: la de proponer una renovación en base al discurso mismo¹³.

Además esta crónica nos permite contextualizar la efervescencia cultural de la época, en la que un conjunto ecléctico de expresiones contraculturales juveniles coexistían con la lucha a la dictadura en un fluido intercambio; las publicaciones de resistencia de la época como las revistas *La Bicicleta* y los comics *Matucana*, *Trauko* y *Acido*, contribuyeron poniendo en imágenes el descontento, la oposición, y la burla, convirtiéndose muchas veces en expresiones contraculturales por constituirse en una manifestación *alternativa*, al margen de la impuesta por el régimen y los medios de comunicación oficiales:

El mayor merito de este cassette es constituir el primer testimonio grabado de un sector juvenil subterráneo, existencialista, urbano y culto, cuyas otras expresiones germinales podrían ser las incipientes revistas de comics, los videos experimentales y algunas muestras de poesía joven como la de Rodrigo Lira o Jordi Lloret¹⁴.

El impacto de este trabajo se repetirá con la aparición de su segunda producción discográfica, el casete doble *En el bunker*, en donde la banda rescata el material que no pudo incluir en el disco debut y construye una obra extensa y densa. El lanzamiento del casete se realiza el 19 de agosto de 1989 en el Teatro Teletón, recinto destinado habitualmente para presentaciones de músicos ligados a la industria y para la realización de programas televisivos masivos. En la nota previa al lanzamiento, aparecida en el diario *La Época* el 11 de agosto de 1989 “*Fulano*: música desde el bunker”, la periodista Marta Hansen sitúa a la banda como parte de una vanguardia subterránea: “La música de *Fulano* apenas se difunde por la radio, porque hasta el momento nadie se atreve a programar temas que duran diez minutos, señalan los artistas”. Por su parte en la crítica titulada “Recital de *Fulano*”, aparecida en diario *La Época*, el 21 de agosto de 1989, Alejandro Rodríguez describe elementos de evolución en relación con el trabajo anterior:

¹³ Salas, Fabio, 1987, “Un cassette histórico” nota de prensa aparecida en revista *Cauce*, p 34, que ha sido recopilada en “*En busca de la música chilena*”, *Crónica y antología de una historia sonora*, de González y Varas, 2005.

¹⁴ Idem

En sus últimas creaciones han dado más importancia a los textos, (...) sus contenidos irónicos, desesperanzados, violentos, se funden con la música en una masa sonora vertiginosa, que expresa en último término, como lo dicen explícitamente, el ansia de libertad (...) *Fulano* alcanza su mejor nivel y su máxima intensidad cuando deriva, a veces sutilmente, otras de golpe, hacia una violencia *rockera* cuyo *swing* jamás flaquea, y en que los diálogos desenfrenados de los saxos anclan en la férrea estructura que construyen Willy Valenzuela y Jorge Campos.



Fulano en lanzamiento de revista *El Carrete*. Revista *El Carrete* n°2, 13 al 19 de julio de 1989: 3.

Las críticas y comentarios aparecidos a propósito del lanzamiento de *En El Bunker* en medios escritos como las revistas *El Carrete* n°3, n°6, n°7 y n°8, *Análisis* n° 292, los diarios *La Época*, del 11 y 21 de agosto 1989, y “Fortín Mapocho” del 2 de noviembre 1989, sirven para dar cuenta del espacio que la banda estaba ganando en el ámbito

cultural. Fabio Salas da cuenta del impacto que tuvo la irrupción de su trabajo en las audiencias:

El debut fue rápido y golpeador, pues la banda se asumía como anticomercial pero su convocatoria creció de manera insospechada entre el público universitario y de jóvenes profesionales. Presentándose primordialmente en locales pequeños como el Café del Cerro (...) Fulano proponía una música casi dadaísta, donde las improvisaciones se desplazaban sobre un cuidado esqueleto estructural para dar paso a la gestualidad más desbocada lo que permitía el lucimiento de Arlette, una real vocalista de avant-garde (Salas 2003: 164).

Si bien el trabajo de Fulano a fines de los 80 se sitúa en la escena de bandas que venían manifestando una postura opositora a la dictadura, como lo son Santiago del Nuevo Extremo, Congreso, Schwenke & Nilo y Sol y lluvia; el sonido “extraño” del grupo en este contexto hace que su propuesta esté más cerca del rock, la vanguardia y de la estética *underground*, emparentándola con bandas más experimentales como Primeros Auxilios, Electrodomésticos y Viena, siendo el caso de Primeros Auxilios el de mayor similitud en términos del eclecticismo sonoro y trabajo de creación colectivo (Galaz citado en González 1989: 115). Es así como Fulano compartió con las bandas de pop y rock nacional, frecuentando la escena underground de la época que funcionaba en locales como el Café del Cerro, el Garage Internacional de Matucana, la sala Espaciocal, la sala Caja Negra, La Nona jazz, el Momo's, la sala Espiral, el Gimnasio Municipal de San Miguel y las distintas actividades culturales que se realizaban en las facultades de Medicina y Arquitectura de la Universidad de Chile, por lo que era habitual que se encontraran con bandas como Upa!, La banda del pequeño Vicio, Huara, Hugo Moraga, De Kiruza, e incluso Fiskales Had Doc.



Nota “A punto de salir del bunker”, revista *El Carrete* n°6, 10 al 16 de agosto de 1989: 3.

De izquierda a derecha: A. Jequier, C. Crisosto, J. Vásquez, W. Valenzuela, J. Campos. Vivanco no aparece en la foto.

Gracias a su segundo trabajo discográfico Fulano obtuvo el premio “Aporte al Jazz”, de la Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile (Apes), y la radio Concierto les otorgó el premio como “Mejor Grupo de Rock 1989”. En 1990 participaron en el Festival Jazz Plaza 90, en la Habana, Cuba, donde se presentaron entre otros Dizzy Gillespie y Arturo Sandoval. El fin de la dictadura da término también a una etapa en que la banda enfocó su discurso en oposición a esta, y comienza el primero de los recesos del conjunto.

2.2.- EL BLUFF DE LA DEMOCRACIA Y LA FRAGMENTACIÓN DE LA BANDA. 1990- 2003

La llegada de la democracia encuentra a Fulano preparando temas para su tercera producción; aquí se da un trabajo más individual que quiebra la dinámica anterior, pues los compositores trabajan por separado en los temas, que estarán más enfocados en la canción, y en un sonido rock más asequible. En 1993 aparecerá en formato CD y bajo sello Alerce la producción *El infierno de los payasos*, que se centra en la denuncia de la farsa en que se ha convertido la democracia.

El sonido de la banda ha crecido y se hace un contrapunto con expresiones contemporáneas como los californianos Mister Bungle (Ponce 2008: 424). Además, tienen la ocasión de compartir escenario con uno de sus referentes latinoamericanos, el músico brasileño Hermeto Pascoal, cuando este viene a Chile en 1994. Ese mismo año realizarán el concierto aniversario por sus 10 años de vida, en el teatro de la Universidad de Chile, al que titularon “Solo Dios sabe si vuelvo”.

Luego de un nuevo receso, aparecerá en forma independiente su cuarta producción, el CD *Trabajos inútiles*, de 1997, en el cual la banda presenta una maduración de su trabajo y la consolidación del sonido *fulanesco* en composiciones estructuradas, donde casi ha desaparecido la improvisación de la primera etapa, y que mantienen una visión crítica y desencantada de la realidad, provocada por la avasallante imposición de los valores neoliberales por parte de las autoridades democráticas, y su continuismo con muchas políticas del régimen militar. Este trabajo marca también el alejamiento de Willy Valenzuela, que será reemplazado en la batería por Raúl Aliaga. Posteriormente también se retirará del conjunto Jaime Vásquez, quien será reemplazado por Rafael Chaparro.

El término de esta etapa se produce con la repentina muerte del pianista Jaime Vivanco, ocurrida el 17 de enero de 2003, con lo que la banda queda devastada y sin posibilidad de continuar. De todas formas en 2004 lanzan el disco *Vivo*, con grabaciones de distintas presentaciones realizadas durante 2002.

2.3.- RENACER COMO UN *ANIMAL EN EXTINCIÓN*. 2009-2016

Luego de un largo receso, en el que los músicos se dedican a sus proyectos particulares, es que finalmente deciden resucitar a Fulano, en el convencimiento que esa música debía ser tocada. Es así como integran al pianista Felipe Muñoz, y retorna Jaime Vásquez. El debut de esta formación será en 2009, con el concierto “La farsa continúa”, reactivando la vida de la banda y las presentaciones en vivo. El optimismo de esta nueva etapa se refleja en las palabras de Felipe Muñoz, que afirma que luego del concierto debut “nos tiramos y se cierra una etapa, y comienza otra, porque la idea de esto es que sigamos, nos juntamos para permanecer”¹⁵. Coincidentemente será en 2011 que la banda publica su primer video de una presentación en vivo, el DVD titulado *La farsa continúa*.

Lamentablemente la realidad irá en otra dirección. En 2012 se retira Raúl Aliaga, el que es reemplazado por Christopher Schönffeldt, y en 2013 lo hace Arlette Jequier, y nuevamente Jaime Vásquez, lo que suma un nuevo problema para Campos y Crisosto, que a esa altura son los únicos miembros originales. No obstante siguen adelante con el proyecto, incluyendo a la cantante Francisca Rivera en voz, a Cristóbal Dahm en saxo tenor y alto, Rafael Chaparro en saxo tenor, Álvaro Poblete en batería (quien sucede a Schönffeldt en 2015) y Felipe Muñoz en piano. Con esta formación de siete músicos grabarán lo que sería el último disco de Fulano, llamado *Animal en extinción*, que aparece en 2015 bajo sello El Templo Records.

La banda cesa definitivamente su trabajo en 2016, con la partida de Cristián Crisosto. Pero el trabajo realizado por esta nueva formación de músicos es sabiamente reconvertido por Campos en la agrupación llamada Colectivo Animal en Extinción, en una especie de reencarnación del espíritu *fulanesco* en otro cuerpo, y en otra vida.

En la actualidad la mayoría de los músicos originales de Fulano se encuentran activos con sus proyectos personales, como es el caso de Crisosto con la agrupación Mediabanda, Campos con su Contracuarteto y el Colectivo Animal en Extinción, y Jequier con su reciente propuesta: Arlette Jequier y grupo; todas iniciativas en las que

¹⁵Entrevista de David Ponce a Felipe Muñoz en el sitio MUS.cl. 2009

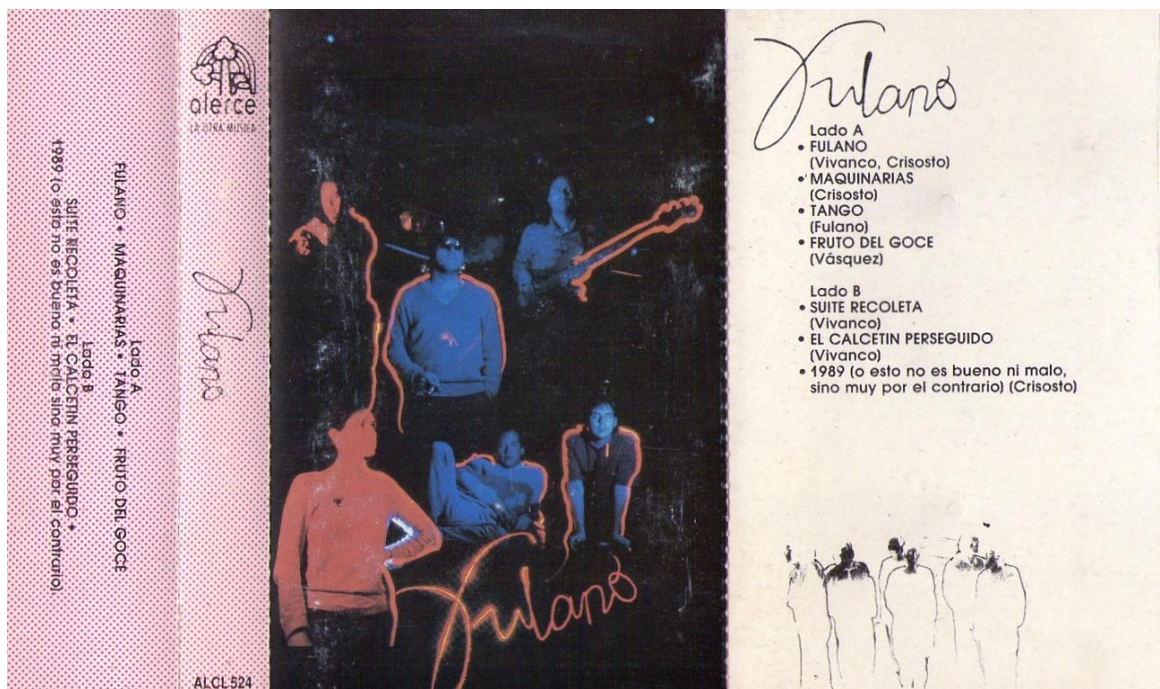
sobrevive y se desarrolla el sonido de Fulano, haciendo escuela en nuevas generaciones de músicos chilenos.

Por su parte el sello El Templo Records, dirigido por Campos, se encargará de realizar rescates del patrimonio sonoro de Fulano, editando presentaciones históricas de la banda en los discos *Fulano en La Batuta, 1993* (2015) y *Fulano en vivo en los Ángeles de Chile 2002* (2016).

CAPITULO 3.- HISTORIA Y MATERIALIDAD DEL OBJETO DE ANÁLISIS.

Antes de comenzar con el análisis de fonogramas realizaré una descripción de los contextos de producción de estos y su materialidad. La palabra *disco* se emplea en varios momentos de esta tesis como una forma genérica de referirse a la grabación de una producción musical, pero estrictamente hablando estas obras fueron editadas y comercializadas en casete. Ambos trabajos fueron realizados bajo sello Alerce, gracias a la intervención de Carlos Necochea, productor del sello, quien ya había trabajado con Santiago del Nuevo Extremo.

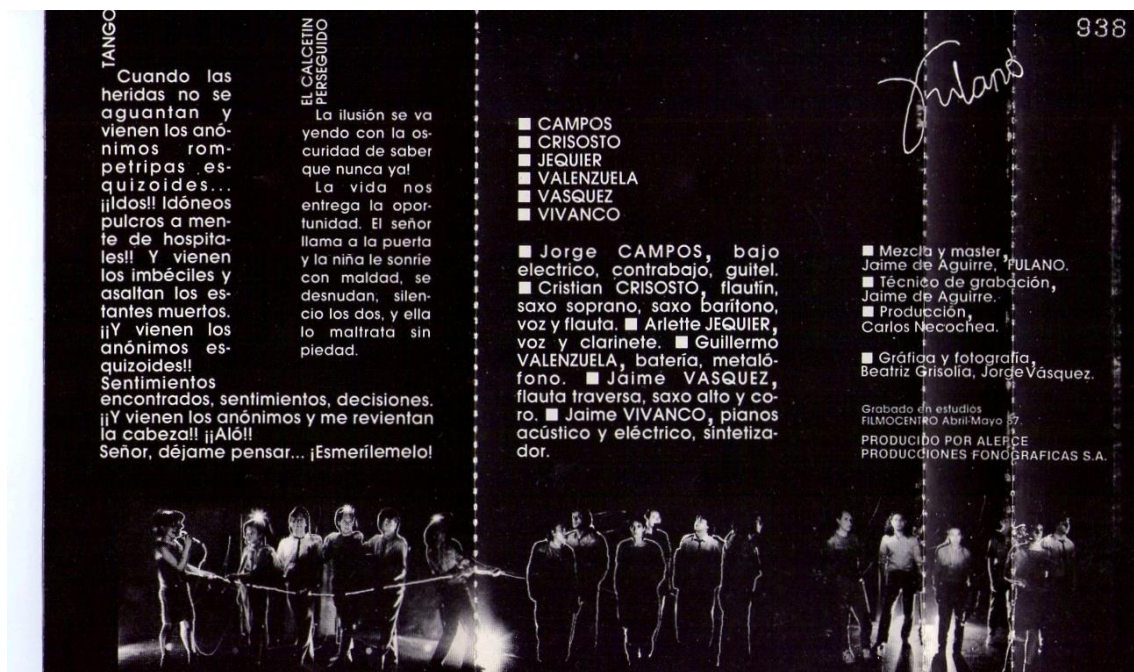
3.1.- EL CASETE *FULANO*



Carátula casete de 1987

El casete debut de la banda se publica en 1987, con el nombre homónimo *Fulano*, siendo grabado en los estudios Filmocentro, con el ingeniero de sonido Jaime de Aguirre

y la producción de Carlos Necochea. Esta obra marcó el comienzo de la discografía del sexteto, y según nos cuenta Fabio Salas (1987:34), significó un impacto de ventas para una publicación de estas características, en la que abundan los textos absurdos y breves, la disonancia, los ritmos irregulares y el collage musical como recurso habitual. El empleo de estos elementos resulta inédito en el marco de la música antidictadura, que privilegiaba más bien una estética heredera de la Nueva Canción Chilena (con el uso de instrumentos acústicos, étnicos y un formato de canción más bien tradicional), por lo que acerca el trabajo de la banda a un concepto más experimental.



Interior carátula

No obstante, la experiencia de grabación no fue lo suficientemente fructífera para la banda, que venía realizando un trabajo consensuado y conversado con el sonidista Eduardo Vergara (con quien ya habían grabado un demo), puesto que Alerce puso a cargo del registro a Jaime de Aguirre, quien trabajaba grabando jingles, y no conocía el sonido de Fulano. El resultado no fue el esperado por la banda y su público, quienes lo caracterizaron como más “chico y comercial”, distinto al sonido en vivo:

“Las críticas que tenían nuestros seguidores más acérrimos era que “Pucha, no, (el sonido de) Fulano en vivo se pierde, se pierde”, esa era la crítica todo el rato, “se pierde en el disco, se pierde”; lo compraban igual, pero no les gustaba mucho, ellos iban al (concierto en) vivo”¹⁶.

El casete consta de siete temas originales, en los que el conjunto plasma el resultado sonoro obtenido después de un proceso de dos años de trabajo.

Casete <i>Fulano</i> , 1987. ALCL 524. Alerce.	
Lado A	Lado B
1.- Fulano (Vivanco, Crisosto) 5'51 2.- Maquinarias. (Crisosto) 4'24 3.-Tango. (Fulano) 2'53 4.-Fruto del goce. (Vásquez) 11'31	5.-Suite Recoleta. (Vivanco) 6'17 6.-El calcetín perseguido. (Vivanco) 2'42 7.-1989(o estos nos es bueno ni malo si no muy por el contrario). (Crisosto) 10'32

3.2.-EL CASETE *EN EL BUNKER*



Casette 1

Casette 2

¹⁶ Entrevista a Jaime Vásquez.

El casete doble *En el bunker* (1989) comenzó inicialmente a tomar forma con material que no pudo ser incluido en el primer disco de la banda, constituido por más de 30 minutos de música, que incluía los temas “Buscando Peyote”, “No me gusta que se metan conmigo”, “Que o la tumba serás”, y “Honor, decencia, dignidad, moral y patria”. El registro se realizó en el estudio Filmocentro, con el ingeniero de sonido Jorge Estevan y Carlos Necochea en la dirección artística. La experiencia de grabación fue fructífera, debido a que los músicos contaron con todos los recursos necesarios, ya sea técnicos como de tiempo, por lo que pudieron dedicarse libremente a crear la obra, contando con el apoyo de las autoridades del sello, que a pesar de no entender la música que estaban realizando, o de que esta no fuera claramente de su línea estética, igualmente dieron el espacio para su realización:

“Es el sueño de cualquier músico, porque nos pasaron el estudio Filmocentro y a experimentar, hiciéramos lo que quisiéramos, no teníamos ningún tipo de planilla, qué es lo que íbamos a hacer, que teníamos que terminar en tal fecha, no. (...) Yo me acuerdo que nosotros estábamos grabando y entraba el Carlos Necochea a la sala de comandos digamos, y escuchaba y se iba, ¡si él era folklorista! , pero tuvo la visión de entender, o sea que quizá no era su música, pero se dio cuenta que algo estaba pasando ahí. Entonces él fue el que se movió, gracias a él y a Ricardo García, también”¹⁷.

El trabajo con el sonidista Jorge Estevan fue provechoso, hubo una coincidencia estética y entendimiento mutuo, que posibilitó el desarrollo de la grabación en forma expedita:

“Jorge Estevan, que era un cabro que venía de Nueva York, había grabado hasta con los Ramones, entonces tenía una forma de grabar totalmente diferente, era mucho más puntudo en los saxofones los ponía más o menos ácidos, era más ácido el sonido de él; la batería, el bombo lo ponía más arriba, lo ponía más duro, después el Willi empezó a usar una batería más chiquitita, de 16, entonces si tú lo escuchas...y hubo mucha experimentación ahí, temas como el mismo “Bunker”, que tiene grabaciones, empezamos a usar *track*”¹⁸.

¹⁷Entrevista a Cristián Crisosto.

¹⁸Entrevista a Jaime Vásquez.

Al cierre del proceso los músicos constataron la extensa duración del trabajo y le propusieron a García que igualmente se publicara todo el material, idea altamente riesgosa para una producción de música de vanguardia en un sello alternativo, pero a la que este igualmente accedió:

“Yo creo que Ricardo (García) como un gran, gran movilizador de la música chilena entendía que había una cosa ahí que era otra cosa, que era diferente, que estaba cambiando la música chilena”¹⁹.

De esta manera el registro fue publicado por Alerce en formato de casete doble, con un total de 15 temas y una duración de alrededor de cien minutos.

Casete 1 ALC 638	
Lado A	Lado B
1. Sentimental Blues (Campos) 2. La historia no me convence, solo me atraganta (Campos) 3. No me gusta que se metan conmigo (Campos)	1. Adolfo, Benito, Augusto y Toribio (Vivanco) 2. Nena no te vayas a Chimbarongo, no te vayas hoy, ándate mañana (Crisosto) 3. Gran restrictor ten piedad (de nosotros) (Crisosto) 4. Que o la tumba serás (Campos)

Casete 2 ALC 639	
Lado A	Lado B
1. Rap – Rock (Campos) 2. Buscando Peyote (Campos /Vivanco) 3. Perro, chico, malo (Vivanco) 4. ¿Y ahora, qué? (Crisosto)	1. El dar del cuerpo (Crisosto) 2. Honor, Decencia, Dignidad, Moral, y Patria (Crisosto) 3. Buhardillas (Vivanco) 4. En el búnker (Campos/Vivanco)

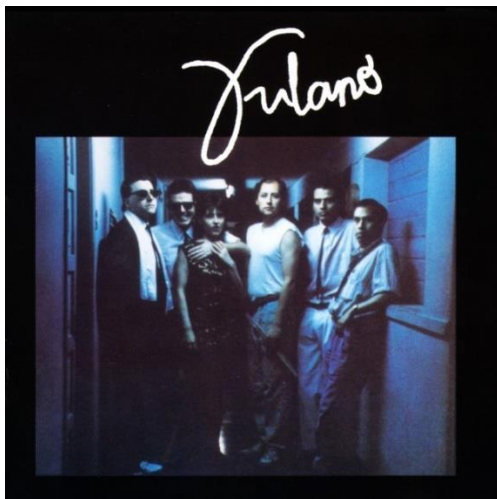
Lista de temas de casete doble *En el bunker*

El gran esfuerzo desplegado por la banda en la creación y grabación de la obra, sumado a las presentaciones de este material en vivo y situaciones particulares en la vida de los músicos, dio paso al primero de una serie de recesos en la historia del grupo, al respecto nos dice el bajista Jorge Campos:

¹⁹Entrevista a Jorge Campos.

“Me acuerdo claramente que era el fin de una época. (...) Yo creo que *El bunker* consolida a Fulano, porque en el fondo terminamos ahí, después que sacamos ese disco el año 89, me acuerdo clarito, lo editamos, y el grupo paró por (que) la depresión “post parto” fue heavy, fue casi como no sé, fue muy intenso todo”²⁰.

En 1993 el disco *Fulano* es finalmente remasterizado por Eduardo Vergara para su versión en CD. El sello reemplaza la gráfica original de la carátula por una nocturna foto de la banda. En 1994 Alerce realizará un relanzamiento en CD de *En el bunker*, coincidente con los 10 años de vida de Fulano, en el cual también cambiarán la carátula original y omitirán por razones de espacio los temas “No me gusta que se metan conmigo” y “Que o la tumba serás” de Campos, y el tema “¿Y ahora, qué?” de Crisosto. Además editarán el tema “Honor, Decencia, Dignidad, Moral, y Patria” de Crisosto, borrando completamente el extenso e interesante solo de piano que Jaime Vivanco realizaba en él. Al preguntar la opinión de los músicos frente a este uso de su material, responden con calma que el sello podía hacer eso como parte de la comercialización de los discos y que en general no les importó mucho. Actualmente Alerce también ha sacado versiones en disco de vinilo de estos trabajos.



Carátula CD *Fulano*, Alerce, 1993



Carátula CD *En El bunker*, Alerce, 1994.

²⁰Entrevista a Jorge Campos. En el habla coloquial chilena, la expresión “Fue un parto” hace alusión a la dificultad que significa dar vida a algún proyecto. Es en ese contexto que se utiliza en esta cita.

CAPITULO 4.- EL SONIDO FULANESCO

La principal característica de Fulano en los 80 es su sonido, que resulta extraño y distinto al de sus contemporáneos. La creación de este sonido se logró por múltiples elementos, destacando en una primera etapa la escucha de música diversa en lo que podríamos llamar “comunidades de escucha”, junto con el taller de improvisación que los músicos desarrollaron durante dos años, en el cual fueron experimentando sonoramente y aplicando las influencias de dichas audiciones.

4.1.- COMUNIDADES DE ESCUCHA.

Es importante destacar el espacio que los integrantes de Fulano dieron a las audiciones de música, convirtiéndola en una práctica grupal fundamental en su formación musical. En términos muy generales se podría decir que se nutrían de influencias que pasaban por el rock clásico, el rock progresivo, el jazz, la música de arte contemporánea, y la música de vanguardia en general. Si precisamos más estas influencias aparecen nombres como The Beatles, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Ten Years After, Rick Wakeman, Frank Zappa, Keith Jarrett, Lusk, Urzula Dudziak, Hermeto Pascoal, Charlie Parker, Miles Davis, Weather Report, Jaco Pastorius, Arnold Schoenberg, Fred Frith, Chris Cutler, Henry Cow, Tom Waits, John Zorn, FFF, B effect, Don Poulenc, Ornette Coleman, Codona, Don Cherry, Collin Walcott, Naná Vasconcelos, Art Ensemble Chicago, Arrigo Barnabé, Genesis, Bill Evans, John Coltrane, Egberto Gismonti, Thelonious Monk, Joni Mitchell, Maggie Nichols, Carl Orff, Juan Amenabar, Violeta Parra y Víctor Jara, entre otros²¹.

“En la dictadura en el fondo lo que pasaba es que uno buscaba mucha música fuera y cultivaba mucho la tradición de música chilena también, era una cosa muy loca, era como que escuchabas pa’ callao a Violeta y Víctor, pero podías escuchar el jazz más bacán con amigos que traían vinilos y

²¹ Estos nombres fueron declarados por los músicos en el documental “La farsa continúa” (Hermanns, 2013), y en las entrevistas realizadas por mí.

después con los casetes pirateados y después con rock progresivo, con todo lo que hizo a fines de los 70 Genesis, o por lo menos yo escuchaba mucho Weather Report, el grupo de Pastorious; Crisosto escuchaba Zappa, entonces entre todos intercambiábamos mucha música”²².

Por esto la formación sonora de la banda estuvo muy ligada a la música *underground* y la música de vanguardia europea y norteamericana. Estas influencias eran compartidas en una gran comunidad de melómanos, de la cual los integrantes de Fulano fueron parte, siendo vital la distribución mano a mano posibilitada por el casete pirata:

“Teníamos además un grupo de audición musical, muy potente con Jaime Vivanco más Carlos Nelly, que es un personaje del *underground* santiaguino, que la gracia del Carlos Nelly es que era un tipo que se movía dentro de un mundo de melómanos, como era Jaime, (...) nosotros nos juntábamos y escuchábamos mucha música, y nos traspasábamos en los años 80 mucho, mucho material”²³.

Estas comunidades generaron un tipo de identidad, producida por la necesidad de conseguir música nueva, compartiendo espacios de escucha, de compra y venta y compartiendo el material mediante el casete, haciéndolo circular en forma indefinida. Estos grupos serán posteriormente la base del público de Fulano, como nos dice Jaime Vásquez: “entonces tú te empezabas a pillar con esa gente, te la pillabas en la compra de discos del persa, en algunas disquerías que empezaron a traer material; entonces esos mismos eran los que (después) iban a los conciertos de Fulano”.

En el caso de Fulano, detrás de esta decisión de buscar música nueva había una necesidad de encontrar nuevos referentes musicales y un sonido que significara “otra cosa” frente a la realidad establecida por los medios; en ese sentido destaca la curiosidad de Jaime Vivanco por encontrar material y compartirlo con sus compañeros:

“El Jaime era un tipo de una curiosidad musical tan extrema que nos transmitió a todos esa búsqueda, de cosas muy *avant garde*, muy fuera de, o sea eran cosas que estaban sucediendo en ese minuto en Nueva York; entonces escuchábamos cuestiones muy locas, yo me acuerdo haber escuchado cosas que no entendía nada, pero que me llamaban tanto la

²²Entrevista a Jorge Campos

²³Entrevista a Jaime Vásquez.

atención y ahí me encantaba ponte tú el Lask, con la Maggie Nichols, y ella es una cantante inglesa usando elementos como muy fuera de lo convencional, que claro, mucha improvisación, entonces tenía que ver con eso, como la exacerbación de tratar de ampliar y de ir a lugares que no conoces”²⁴.

Esta búsqueda musical extrema se reflejará y será puesta en acción en el trabajo de taller de la banda.

4.2.-EL TALLER DE IMPROVISACIÓN.

En esta etapa se intersectan las experiencias de audición ya descritas con las experiencias como músicos que los integrantes portaban, así como su formación académica, ya sea en Pedagogía en Música en la Universidad de Chile, o en Composición e interpretación en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Todo esto es puesto en acción en un proceso que se puede caracterizar como de improvisación experimental, fijación de ideas mediante la memorización y posteriormente en partitura, y la aparición de las primeras composiciones.

La principal práctica del taller fue la improvisación. Esta es entendida como experimentación sonora en todos sus parámetros, ya sea rítmicos, melódicos, dinámicos, etc, incluyendo el ruido, la experimentación en los instrumentos y con objetos sonoros. La idea de improvisación declarada por los integrantes de Fulano no sigue la acepción tradicional aplicada en la música clásica, en la que un solista realiza adornos o variaciones sobre una melodía conocida, ni tampoco como se entiende en el jazz, en donde el músico toca una melodía con una secuencia armónica asociada, para luego crear una melodía sobre esa secuencia de acordes, basándose en escalas que desafinan intencionadamente la tonalidad, dándole un determinado sonido modal, con un *swing* o soltura rítmica asociado al estilo. En estos ejemplos siempre hay un marco que regula las acciones de los músicos, situando sus improvisaciones dentro de una estructura, determinada por el tema, y restringiendo el actuar mediante un elemento ordenador

²⁴Entrevista a Arlette Jequier.

constante, ya sea el tempo, el ritmo, la armonía, o el estilo mismo. En el caso de Fulano ellos afirman que realizaban improvisación total, en una estética aleatoria de hipersensibilidad sonora. No había temas, no había ritmo definido, no había escalas fijas y no había acordes; habitualmente un improvisador planteaba una idea y los demás músicos lo iban siguiendo y sumando las propias:

“Mi sensación era mucha improvisación, mucho probar ritmos, probar cosas, probar, ir fijando frases y cosas (...) era como un lenguaje constante de eso, de ir buscando, cada uno en lo suyo como ir empastando un poco, pero básicamente tenía que ver con la experimentación. (...), agarrabas una botella, me acuerdo, improvisación en mi casa, una botella y fh fh fh (hace como que sopla en una botella) y otro empezaba...., era *improvisación libre*, en donde tú el instrumento lo sacabas de su convencionalismo; el saxofón no siempre sonaba como un saxofón, o el bajo”²⁵.

Esta búsqueda sonora también se daba en una actitud de hipersensibilidad con el entorno, por lo que se producía la inclusión del azar en la práctica experimental, como parte de la creación de una *situación* musical:

“Se fue consolidando un lenguaje, y de ese lenguaje de a poco empezamos a armar temas, o sea que en el fondo lo que sonaba, de lo que sonaba iban saliendo temas y los compositores fuimos como anotando cosas que pasaban, situaciones musicales que pasaban, no necesariamente la estructura misma, pero la sonoridad, el ambiente, y la cosa era tan loca que de repente si te quedabas callado y pasaban unos bomberos *ta ti ta ti*, empezábamos a tocar encima de eso; era como muy sensible, hipersensible a lo que escuchábamos”²⁶.

En términos rítmicos, la batería de Valenzuela desarrolló un papel atmosférico fundamental, que va desde el detalle tímbrico al acompañamiento parejo con *groove*²⁷, en un sonido amplio que articulaba la base rítmica en un tempo preciso, indispensable para sostener las polirritmias y heterometrías generadas por el resto de la banda.

Esta primera etapa les sirvió para conocerse como músicos, y para desarrollar la confianza que más tarde les permitiría tener la soltura que el conjunto exhibiría en las

²⁵Entrevista a Arlette Jequier

²⁶ Entrevista a Jorge Campos.

²⁷ En música pop se le llama *groove* a la sensación de movimiento producido por la sección rítmica de una banda.

presentaciones en vivo. El sonido obtenido en esta etapa de improvisación activa comenzará a ser sistematizado, cuando empiezan a trabajar con los fragmentos musicales y melodías emergentes, las que irán desarrollando colectivamente en una especie de montaje sonoro. Para Jaime Vásquez, la improvisación en Fulano era “una forma de construcción”, de esta aparecían melodías que los músicos memorizaban y después fijaban en partitura. A estas melodías se les agregaba una segunda o tercera frase posteriormente, o también pasaba que los músicos volvían al ensayo siguiente con propuestas de melodías o arreglos que se podían aplicar a estas, las probaban y de acuerdo a como le sonara a la banda era si se fijaban definitivamente o se cambiaban. En resumen se podría decir que esta etapa de montaje estaba basada principalmente en el moldeamiento de material melódico, cuya característica era por un lado la disonancia y por otro su marcado carácter rítmico.

Aquí se hace necesario ahondar más en la tendencia disonante del material melódico. Para Teodoro Adorno la disonancia podría ser uno de los elementos que aún contendría una verdad en el discurso musical, dejando de lado la falsa ilusión de la armonía y el uso tendencioso que de esta técnica han hecho los compositores románticos y la música popular (Adorno 1938: 82). La disonancia nos permitiría encontrarnos con el sonido puro y lo que este nos provoca, alejándonos de discursos adormecedores. En el caso de Fulano, una de las maneras de lograr este sonido fue usando reiteradamente el tritono, intervalo que culturalmente ha sido considerado muy tenso en la música de occidente, incluso asignándosele una connotación demoniaca en el pensamiento medieval, aunque históricamente su valoración y uso han ido variando²⁸. La banda usa el

²⁸El tritono es un intervalo formado por la suma de tres tonos completos. En el temperamento igual es exactamente media octava y, por lo tanto, puede percibirse como una cuarta aumentada o una quinta disminuida. Desde los comienzos de la polifonía en la Edad Media, los teóricos y compositores han cambiado sus actitudes hacia el tritono y su uso más que a cualquier otro intervalo. El primer uso conocido de la palabra "tritonus" se produce en el tratado de organum *Musica Enchiridis* de los siglos IX o X, aunque no se prohibió explícitamente hasta el desarrollo del sistema hexacordal de Guido de Arezzo; desde entonces y hasta el final del Renacimiento, el tritono, apodado el "diabolus in musica", fue considerado como un intervalo inestable y rechazado como una consonancia por la mayoría de los teóricos. Con el desarrollo de la armonía en el periodo de la práctica común se le dará un uso fundamental para afirmar la tonalidad, con su inclusión en los acordes dominante séptima y disminuido. En la ópera romántica del siglo XIX, el tritono retrata regularmente lo que es ominoso o malvado, como las mazmorras en *Fidelio*. Su importancia en la música dramática llevó a nuevos desarrollos en la extensión y suspensión de la tonalidad, particularmente en *Tristán e Isolda* y *Parsifal* de Wagner. *Grove dictionary*, entrada *Tritone* por William Drabkin.

tritono retiradamente en sus composiciones, como es el caso del inicio del tema “Fulano”, en la secuencia armónica de “Suite Recoleta” y de “Gran restrictor ten piedad de nosotros”, por nombrar algunos.

También era frecuente el uso de escalas con tensiones no habituales, como el modo Lidio (Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La ,Si) y Dominante Lidio (Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La ,Sib) que posibilita la existencia de un segundo grado mayor, lo que acentúa las características modales de una pieza y tiene la capacidad de movilizar mucho más la armonía hacia otras regiones y tonalidades, entrando incluso en la politonalidad (el acorde de trecena resultante Do, Mi ,Sol, Sib, Re, Fa#, La, puede ser entendido como uno acorde de Do7 y Re mayor tocados simultáneamente). El uso reiterado de este modo por parte de Crisosto en sus composiciones generaba una broma teórica de Jaime Vivanco, que le decía cuando llegaba con un tema nuevo: “bueno, también es *lidiota*, te estás poniendo muy *lidiota*”²⁹.

También era habitual el uso de escalas que se fueran distanciando de un centro tonal, como la hexáfona, cuya igualdad de sonidos dificulta la distinción de jerarquías tonales; la escala disminuida, formada por la secuencia tono, semitono, o al revés, y la escala cromática, que servía para una aplicación serial, dodecafónica o de atonalismo libre. El uso de este tipo de escalas en las melodías generaba la posibilidad de modulación instantánea a cualquier tonalidad o región sonora, por lo que Crisosto las bautizó como *escalas promiscuas*:

“Ese tema (“Honor, Decencia...”) yo lo hice cuando me enseñaron la escala disminuida. Me la enseñaron en pedagogía, y yo llegué a mi casa y me encantó, me encantó; a mí me gustan las escalas así, las escalas como la dominante aumentada, esas escalas que es como que tienen su propia historia por la interválica que utilizan (...) todo eso (el tema “Honor, Decencia...”) es disminuida y hexáfona. Después *tan tan tan tan taran*, eso es más casi como bebop. (...) Esas escalas son como puras, puedes ser séptima mayor o menor, puedes ir a cualquier lado, puedes modular a cualquier parte, son escalas... ¿cómo era que se me había ocurrido a mí?, son *escalas promiscuas*”³⁰.

²⁹Entrevista a Cristián Crisosto

³⁰Entrevista a Cristián Crisosto

Respecto a la armonización de melodías, esta se daba en los saxos por intervalos de cuarta o quinta, lo que dejaba espacio al pianista para realizar una armonía más abierta: “sin las terceras entre medio no estás fijando un centro tan tonal, o sea te permitía hacer melodías muy exóticas entremedio, en algunas cosas y te sonaba armonizado” recuerda Vásquez. El uso de acordes contruidos por cuartas se hizo habitual, así como una sonoridad armónica disonante producida cuando uno de los integrantes no tocaba la nota exacta del acorde, si no otra a medio tono de distancia, generando un *cluster*³¹ sonoro, cuya irritación auditiva era superada por el movimiento paralelo de las voces y una marcada riqueza rítmica.

Estructuralmente quedaban temas u “obligados” fijos, y lo demás se desarrollaba en una forma musical que remite más al concepto de tema-solo tradicional, pero con la salvedad de que era el solista quien condicionaba el desarrollo de su improvisación, teniendo la banda que seguirlo en su intervención. Es de esta manera como los solistas comenzaban una incursión sin una armonía fija, y era la base de piano y bajo la que debía preocuparse por completar y desarrollar el acompañamiento, así como la batería debía caracterizar de la mejor manera la sección:

“No funcionábamos mucho con el solo armónicamente, nosotros no teníamos un patrón armónico, después ellos fijaban una cierta armonía, pero en realidad ni sabías..., pero sabías auditivamente, obviamente, porque (para) nosotros era más contrapuntístico que armónico, no teníamos secuencias armónicas (...) la armonía era resultante de, producto de lo que estaba haciendo el improvisador, o lo que está haciendo la banda, de ahí sale la armonía, la armonía era construida a veces por las líneas melódicas”³².

De todas formas el rol de la armonía y las secuencias de acordes son fundamentales en Fulano, destacando mucho las características secciones de acordes cuartales, acordes con novena y clichés armónicos de jazz. Esto fue posible en gran

³¹ Un *cluster* consiste en un conjunto de notas adyacentes que suenan simultáneamente. Los instrumentos de teclado se prestan para esta técnica al ser tocados usando la mano abierta o el antebrazo, por lo que se consigue que coincidan en un tiempo un grupo de notas sin relación tonal entre sí. Probablemente fueron usados primero en la obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Cowell. Bartók, Stockhausen y Ligeti también lo ocuparon en sus obras. *Grove dictionary*, entrada *cluster*. En música popular el pianista de *Latin Jazz* Eddie Palmieri acostumbraba a usar esta y otras técnicas percusivas en el desarrollo de sus improvisaciones.

³²Entrevista a Jaime Vásquez

medida por los amplios recursos teóricos que manejaba Jaime Vivanco, apodado como “el doctor Vertical” por la banda³³, por su gran capacidad para armonizar melodías y proponer diversas soluciones armónicas, lo que parece indicar que el rol de esta dimensión estaba más presente y era más determinante de lo que se indica al caracterizar las prácticas improvisatorias iniciales. Por esto es que considero que junto con ser generador de armonías, el improvisador era también generador de estructuras.

En términos de texto se privilegiaron ideas fragmentadas de carácter irónico e ilógico, avanzando en una abstracción sonora mayor. La voz misma privilegió el uso de sílabas y fonemas inconexos por sobre las palabras, mezclando la técnica del *scat*, usado por las cantantes de jazz para realizar sus solos en una estética más instrumental, con el despliegue de la voz como un instrumento tímbrico.

Desde el primer momento la banda se auto sitúa en el marco del rock (Ponce 2008: 413), tanto por sus ya mencionados referentes en el rock de los 70, su manera de tocar a alta intensidad, o la escena en que circulaban. Muchas notas de prensa ubican a Fulano en circuitos underground o del Canto Nuevo, pero también en la escena de rock más duro, compartiendo espacio junto a bandas como Tumulto, Massacre, Panzer y Warpath³⁴. Esta aproximación a una forma de hacer rock al margen de la industria es lo que ha llevado a que se les compare con lo realizado por los integrantes del movimiento RIO, o Rock in Opposition (Salas 1987: 34; González 2017: 306; Ponce 2008: 423), aunque los músicos afirman que fue más bien una coincidencia de búsquedas experimentales paralelas (Ponce 2008:424).

Los primeros temas en surgir bajo la estética del sonido *fulanesco* fueron “Fulano” y “El calcetín perseguido”. Posteriormente comenzará a surgir una marcada impronta de autor individual, que desarrolla el sonido *fulanesco* en temas parcialmente escritos como “Suite Recoleta” de Vivanco, o totalmente escritos como “Maquinarias” y “1989”, de Crisosto.

En resumen se puede decir que el sonido *fulanesco* tuvo como base la improvisación libre y la experimentación sonora, aunque la declarada idea de

³³Esto lo afirma Crisosto en el video *La farsa continúa*, y en entrevista personal.

³⁴Esto se aprecia en afiche de concierto en Revista *El Carrete* n°1, 1989:16.

improvisación total se tensiona con la temprana aparición de temas totalmente estructurados y escritos por un compositor. La melodía tiene un rol fundamental porque se constituye en la estructura base de la obra y tiene un carácter intencionadamente disonante. Esta es desarrollada en un proceso de collage, donde se montan otras melodías. Luego se armonizaba por cuartas o quintas, se recurría a armonía de tétradas, politonalidad y acordes cuartales, y todo esto se fijaba como secciones obligadas o temas. Orquestalmente se potenciaba el *cluster* y se estructuraba todo en un movimiento paralelo de voces organizado por un componente rítmico importante. Las improvisaciones individuales influían en las armonías y eran generadoras de estructuras. También hay que consignar que la auto definición de Fulano como banda de rock propiciaba una intensidad de volumen alta en la interpretación, por lo que la violencia de su sonido podía irritar auditivamente y espantar a un auditor desprevenido.

He caracterizado muy generalmente estos procesos que dieron vida al sonido de Fulano, a modo de contar con una definición operativa de ellos, puesto que en la sección de análisis de esta tesis volverán a aparecer recurrentemente, así como en las conclusiones, en donde intentaré una profundización mayor en cuanto a su significación como práctica poética colectiva.

CAPITULO5.- ANALISIS DE FONOGRAMAS.

5.1.- ANÁLISIS GENERAL Y COMPARATIVO DE LOS CASETES *FULANO* Y *EN EL BUNKER*.

Comenzaré la sección de análisis con una caracterización general de los fonogramas, de manera de poder advertir globalmente sus características principales y los elementos en común entre ellos. Mediante esto se podrá distinguir dimensiones importantes de estos trabajos, las que pasaran a ser analizadas y explicadas más detalladamente en las secciones posteriores, ejemplificándolas con piezas específicas de los casetes.

5.1.1- Caracterización del Objeto de análisis

1) *Fulano*: En términos generales se puede decir que en el disco *Fulano* abundan los textos breves, que presentan un sentido narrativo ilógico, irracional, absurdo, con alusiones a *otros* amenazantes, y descripciones de sexualidad oculta, y reproducen la sensación de opresión y asfixia social vivenciada por los integrantes de la banda durante la dictadura; esta sensación es potenciada y producida junto con la música, que privilegia melodías y armonías disonantes, pulsos y ritmos disparejos, bloques sonoros de alta intensidad, pasajes aleatorios, improvisación cercana al free jazz, inclusión de ritmo de cueca en dos temas, y todo un conjunto de recursos vocales desplegados por la cantante que van desde el susurro al grito desgarrado, unificados por una sólida técnica vocal. Así mismo los temas se hacen parte de la resistencia al régimen, mediante una constante provocación sonora y textual que los diferencie de la *normalidad* tolerada por la dictadura en la música Pop de moda (e incluso del Canto Nuevo), y produzca el despertar a la realidad y la descripción de acciones clandestinas donde se pueda vivenciar algún tipo de libertad. Además se finaliza el fonograma con una obra de carácter historiográfico (“1989...”), en que a través de distintos motivos musicales se caracterizan hitos del periodo 1973 a 1989. El resultado del casete es expresionista, en el

sentido de la deformación de la melodía y la estructura en pos de visibilizar una expresión y emoción extremas; además, constantemente se desarticula cualquier posibilidad de cercanía con la idea de canción tradicional. Hay un uso constante del absurdo y la burla como gestos de provocación política.

2) *En el bunker*: es una obra conceptual, consolida la primera etapa de la banda. Es un casete doble de gran extensión, desarrolla con más claridad la sensación de asfixia imperante y la resistencia contracultural a esta. Da mayor espacio a la forma canción, mediante la adopción del Blues y otras formas binarias y más complejas, y a una mayor presencia de texto cantado que “esclarece” un poco más el mensaje político de la banda. Esto tiene su contrapunto con temas más largos en su desarrollo instrumental, más improvisaciones y un uso no tradicional de los instrumentos, uso de cintas pregrabadas y experimentación sonora, llegando a ocupar efectos en la voz, guitarra eléctrica y *reverb* en el bajo. También se da un desempeño no tradicional de los músicos. Campos cambia el bajo por guitarra eléctrica en 3 temas. Jequier ahonda en su desempeño vocal, que va desde la voz hablada, el canto virtuoso perfectamente afinado y rítmicamente preciso, al grito desgarrador y de alta intensidad. Vivanco desarma su instrumento para producir un ruido que convierte en un patrón rítmico-sonoro que sirve de base al tema “En el Bunker”. Valenzuela toca mecánicamente una batería programada, alejándose de su estilo libre, los saxos no pierden oportunidad de explorar con el ruido y la tímbrica de su instrumento, a la vez que realizar bloques intencionadamente desplazados en su afinación y precisión rítmica.

5.1.2.-Comparación y relación entre ambas producciones.

Ambas producciones son resultado de la etapa inicial de la banda y temáticamente hacen alusión al contexto de la dictadura militar, por lo que hay un sonido en común; además, como ya se ha dicho, hay tres temas que al no ser incluidos en el primer casete formaron parte del segundo, por lo que el sonido ya está unificado entre ambas producciones. Las técnicas de composición y el sonido *fulanesco* se

mantienen, pero hay un cambio en la forma musical usada, que tiende lentamente hacia la forma canción, y en el tipo de texto, que en el segundo casete llega a ser más claro y directo.

Al caracterizar globalmente el primer casete se aprecia que hay un uso intencionado de lo que podríamos llamar “el absurdo como gesto político”, así como en el segundo aparece fuertemente la imagen de “el Bunker como espacio de resistencia y contracultura”. Estas dimensiones cruzan todo el trabajo de esa época y no pueden ser encasilladas sólo en uno u otro casete, sino entendidas como fenómenos transversales a ambos. A ellas se suman además otras dimensiones más específicas a las que he denominado como: Testimonial e historiográfica, Temáticas de liberación sensorial, Voz y género, Relación con el jazz, y Fricción de musicalidades.

En las siguientes páginas pasaré a explicar y analizar detalladamente estas siete dimensiones, proponiéndolas como una mirada posible para abordar el trabajo de Fulano en los 80.

5.2.- CASETE *FULANO*: EL ABSURDO COMO GESTO POLÍTICO.

El casete debut de Fulano da cuenta de una búsqueda experimental para formular un discurso de oposición a los valores del régimen y su concepción de normalidad, valiéndose para ello del absurdo y lo abstracto, en una época en que la represión obligaba a enmascarar los discursos en la escena pública. En las entrevistas que he realizado para esta tesis, he ido constatando que los músicos se valieron de elementos que los relacionan con las vanguardias históricas y con la música de vanguardia en general, como el caso de la canción “Tango”, escrita usando la técnica del *cadáver exquisito*. En esta sección me centraré principalmente en el análisis de cuatro temas del casete *Fulano*, indagando en sus técnicas de composición y en la posible relación de estas con ideas fundamentales presentes en el dadaísmo y el situacionismo.

5.2.1. Fulano: un sujeto anónimo

La obra “Fulano” da inicio al lado A del casete, por lo que funciona como una inmersión violenta en el universo sonoro de la banda. La pieza es reconocida por los músicos como una de las primeras creaciones en surgir luego de un largo y arduo periodo de improvisación libre, y da cuenta de cómo dos de sus integrantes (Vivanco y Crisosto) ya comienzan a destilar el producto sonoro resultante de esa etapa. En términos generales la pieza parece ser una burla de la música pop del momento, y un llamado a despertar mediante el absurdo. Luego de un breve unísono de saxos, en ritmo de galopa invertida y con un intervalo tritónico, comienza el canto con la siguiente letra:

Vamos mi amor, a recorrer la playa,
Sin complejos mamá. (Esta frase la canta todo el grupo)
Vamos mi bien... ¡Chupa la papaya!
¿Qué? (Responde una voz femenina)

El texto parece ironizar sobre las canciones de amor de la época, que no decían mucho, o no podían decir mucho; se presenta como una invitación a un paseo romántico,

hasta que abruptamente el cantante dice una frase obscena, que al igual que un acto performático cumple con despertar al auditor, que exclama a través de una voz femenina “¿Qué?”. Este acto parece ser el despertar hacia la visión de una realidad caótica en la que músicos y auditores están sumidos. Si el primer llamado disonante producido por el tritono (símbolo medieval del diablo en música) de los saxos no fue suficiente, esta frase obscena (lenguaje del demonio) presiona a la conciencia a despertar y hacerle ver el infierno en que se encuentra sumida (dictadura). A pesar de las connotaciones de violencia y resistencia que presenta el tema, el autor de la letra afirma que existía también una intención de búsqueda del sentido del humor mediante la ironía:

“La letra...(se ríe) “*vamos mi amor a recorrer la playa, vamos mi bien chupa la papaya*”, que es una estupidez, pero resulta que en ese momento, que estamos en plena dictadura era todo como sumamente serio; pero ¿por qué esa frase, porqué ese texto?, porque sí, porque, o sea también yo podía querer decir una estupidez, o sea no tenía que ser todo tan serio, (...) lo que te quiero decir es que la ruptura estaba en decir una tontera. (...) estamos todos de acuerdo (en la necesidad de la lucha política), pero también... oye hagamos el ridículo también, y riámonos de nosotros mismos una vez, rompamos el esquema en el fondo”³⁵.

Estupidez, burla, sinsentido, fueron entendidos como una forma de ruptura, como un gesto para provocar al enemigo, pero también para soltar las tensiones propias mediante el humor. Tal vez esto representa una de las características de la banda: usando un lenguaje extremadamente irónico y absurdo se podrá remecer a un país inmovilizado por el miedo o dormido en el olvido, asumiendo así el rol de agente provocador del artista, tal como en su época lo hicieron los dadaístas.

5.2.2.- Maquinarias.

“Maquinarias” de Crisosto es un ejemplo de cómo el sonido *fulanesco* va adquiriendo un carácter y se manifiesta también en expresiones autorales individuales. La música expone una serie de motivos valiéndose de técnicas composicionales de la

³⁵Entrevista a Cristián Crisosto

academia, pero que resultan en un collage de materiales. En una primera etapa los motivos son expuestos en forma individual y fragmentaria, luego viene un soli³⁶ de piano con acordes quebrados, que será repetido en unísono con la voz. En la sección final las voces retoman los temas instrumentales con letra, continuando con la idea de la caminata por la playa del tema anterior, pero esta vez con un componente más reflexivo, que no obstante también se vale de un grado de abstracción, que le permite velar su discurso. Esta pieza avanza en el concepto de la obra como *artefacto sonoro*, que permite comunicar una idea, en este caso la presión del sistema. Si bien no aparece la burla como elemento central, si se evidencia el uso de la abstracción que posibilita el recurso del collage. Lo curioso de *Maquinarias* es que no tenga ninguna parte improvisada, distanciándola de la manera de hacer música de Fulano en esa época, pero adelantándose a lo que sería una práctica más habitual en sus producciones de los 90, cuando la improvisación va cediendo terreno a las composiciones casi completamente escritas.

Algo similar se puede apreciar en el tema “¿Y ahora, qué?” de Crisosto, que aparece en el casete *En el Bunker*, pero que originalmente formaba parte del material descartado del primer trabajo, por lo que su relación es directa. La pieza consiste en un dueto de saxos que presentan una melodía cromática y atonal. Luego uno de ellos realiza ostinato y el otro desarrolla melodía principal, y realizan pasajes contrapuntísticos, alternado corcheas sobre un compás de 3/4. Después se integra la batería que desarrolla contrapunto entre bombo, caja y toms, explorando posibilidades tímbricas del instrumento sobre un tempo definido. Queda sonando una especie de clik, y se agregan otras percusiones. Luego entran los dos saxos con motivo más rítmico y se suman a la batería, realizando un final abrupto. Esta pieza también avanza en la abstracción sonora, pero resulta más integrada al sonido de la época al incluir un extenso solo de batería.

³⁶En el lenguaje de jazz el *soli* es una sección solista escrita, tocada por un instrumento o armonizada por varios.

5.2.3. Un tango que no es un tango

La canción “Tango” aparece en el tercer lugar del lado A del casete; inicialmente fue creada para acompañar una performance de danza, pero pasó a ser parte del repertorio habitual de la banda. Su texto fue escrito por Jorge Campos, Jaime Vivanco y Jaime Vásquez en un bar de Valdivia, usando la técnica surrealista del *cadáver exquisito*, consistente en que una persona escribe una frase y dobla el papel dejando visible solo la última palabra, a partir de la cual la siguiente persona escribirá otra frase y se la pasará a la siguiente, repitiendo el proceso sucesivas veces; finalmente al desdoblar el papel aparecerá el *cadáver exquisito*, una poesía grupal creada sin ninguna dirección ni planificación temática, que elude toda lógica y produce imágenes incoherentes y provocadoras (como su mismo nombre lo explicita), lo que genera un tipo de composición que integra el azar de la existencia en la poiesis, a la vez que impulsa la creación colectiva, por lo que se suma a la clausura del estatuto de “Autonomía de la obra de arte” y el de “Autor” propuesto por el dadaísmo.

“El “Tango” es una letra que hicimos nosotros con el Jaime y con el Chino (Vásquez), que era un *cadáver exquisito*, no sé si conoces ese tipo de composición, de poesía Beat, de poesía Dadá, que tu escribes una frase y el tipo ve la última palabra y sigue y así; entonces “Cuando las heridas no se aguantan”, partía yo, “Aguantan”, “y vienen”, “y los idóneos”, son ideas sueltas, ¿por qué? , porque no nos interesaba el tema de la letra en ese minuto, de hecho “vamos mi bien a recorrer la playa”, era como una burla, porque en esa época estaba todo el tema del Pop, todo el tema del Pop chileno, entonces era como burlarse (...) por eso en el primer disco no hay letras coherentes”³⁷.

Cuando las heridas no se aguantan
Y vienen los anónimos, esquizoides, rompe tripas
Y los idóneos, pulcros, a mentes de hospitales
Y vienen los imbéciles, y asaltan los estantes muertos.
¡Y vienen, y vienen, y vienen!

Y vienen los anónimos, anónimos esquizoides,
Y vienen los imbéciles y asaltan los estantes muertos.
¡Señor déjeme pensar! No, no, no...

³⁷Entrevista a Jorge Campos

¡Y emociones encontradas!

¡Y vienen, y vienen, y vienen!

Y vienen los anónimos, ¡esquizoides!

¡Y vienen, y vienen, y vienen! Esmerílemelo.

El sentido de la letra es confuso y remata en el absurdo con la palabra “Esmerílemelo”, declamada por Arlette Jequier con gran precisión rítmica; de todas formas, y aunque contiene frases inconexas como: “a mentes de hospitales”, “anónimos esquizoides”, “estantes muertos”, etc., el texto conserva una línea discursiva que se adentra en la descripción de un amenazante grupo de “Otros”, que acosan a la cantante y parecen querer agredirla. Estos “otros”, o “anónimos esquizoides” representan el desequilibrio mental de seres que han validado la coerción y la violencia como parte de la acción política, por lo que pueden ser asociados con el actuar de las fuerzas represivas de la época, pero también con la aparición del “hombre nuevo” neoliberal, que con sus conceptos de *Honor, decencia, dignidad, moral y patria*³⁸, venía a controlar la realidad hegemónica del “nuevo” Chile pinochetista de los 80.

“El “Tango” tenía que ver con una cosa súper confrontacional y bien violenta en el sentido de “quién eres tú para irrumpir en mi mundo, yo tengo el mío”, o sea es como que tiene que ver con los límites, con hacer valer tus derechos también”³⁹.

El fonograma consta de cuatro secciones distinguibles: un inicio en donde la cantante declama el texto mientras la batería ejecuta un ritmo de marcha, marcando negras con la caja, sobre esto se suma la armonía con dos acordes disonantes: G7(9#) y Eb7(9#). Una parte A en la que la cantante interpreta texto con voz desgarrada y gritos, repitiendo especialmente “Y vienen los anónimos, anónimos esquizoides”, mientras los saxos intervienen reiteradamente con un rápido motivo en semicorcheas que parece cortar los gritos de la voz; en el interludio permanece solo el teclado y el bajo con la base armónico-rítmica, mientras se entrecruzan los gritos de la solista con un coro masculino que repite la sílaba *hai*, marcando mucho la h, como si se tratara de una

³⁸Este es el título de un tema de Fulano que aparece en el casete *En el bunker*.

³⁹Entrevista a Arlette Jequier.

exhalación animal, un grupo salvaje (¿los esquizoides?) que rodea a la cantante en una actitud de agresión y asfixia. Finalmente en la reexposición de la parte A se integra toda la banda, continúa la cantante gritando el texto y los saxos interviniendo con el motivo ostinato presentado por teclado y bajo en el interludio, luego la voz se aleja de las palabras y se centra en gritos y silabas inconexas con un fuerte componente rítmico, lo que lleva el discurso a la abstracción sonora, usando la voz como productora de timbres, con una tendencia hacia el ruido; los saxos reiteran su motivo de sección A y todo concluye cuando la cantante dice la palabra “Esmerílemelo” con notable articulación y precisión rítmica.

La armonía del tema está constituida por dos acordes disonantes que ejercen tensión entre ellos, sin generar ningún tipo de reposo, por lo que la curva arsis-tesis es más bien trabajada mediante el movimiento rítmico, que imita una marcha militar, y con el uso de los planos sonoros y la instrumentación, en donde los saxos alternan pasajes de notas largas con rítmicas melodías de fraseo apretado.

Temáticamente “Tango” no tiene nada de tango, si no más bien de una marcha brutal performada por un grupo salvaje, que podría ser comparado con un desfile de nazis, frente a los cuales la banda contesta desde lo absurdo e ilógico, tal como en su tiempo hicieran los dadaístas para oponerse al auge del nacionalismo alemán de los años 20. El título de la pista nos pone en el aprieto de conectar esta obra con las nociones comunes que tenemos de la música de tango; tal vez el ritmo de marcha nos remita al realizado en ejemplos tradicionales de tango porteño, pero posiblemente lo trágico de la letra sea la pista más importante para encontrar sentido al título, dado que la mayoría de los textos de tango son crónicas de historias desgraciadas, en las que el protagonista es testigo o víctima de una injusticia de la vida o del destino. En el “Tango” de Fulano se interpreta una agresión directa a la cantante, que lucha por liberarse, por lo que en ese punto estaría presente lo *trágico*, que es constatado y contestado desde lo absurdo e inconexo del texto, lo que también podría ser entendido como la constatación de la locura como vía de escape al horror vivido.

“(Este tema) tiene una rabia implícita súper potente. Tiene rabia, tiene rebeldía, tiene descaró, ironía, desfachatez, tiene todo eso mezclado. (...) Lo que representaba era un desprecio al sistema, porque no daba respuesta a la

necesidad que uno tenía como ser humano, y sigue sin darla, y una manera muy unilateral de dividir la existencia, porque si no estabas con el sistema, o digamos en términos políticos, uno estaba siempre en peligro; se arrasó con las personas que no coincidían con el pensamiento (oficial), entonces era tan asfixiante, vuelvo a la palabra”⁴⁰.

En resumen tenemos que la poiésis de “Tango” se origina desde lo aleatorio, reuniendo un conjunto de elementos disonantes que se articulan mediante la música y el énfasis en ciertas frases del texto. El título bien podría haber sido “Anónimos esquizoides” o la palabra “Dadá”, pues no dice nada en sí mismo, pero descentra las ideas convencionales que tenemos al momento de escuchar una canción que se titule “Tango”. Este collage de ideas reunidas por azar, con materiales textuales, musicales y simbólicos diversos, resultan en una provocación continua y en una marca territorial, en donde lo absurdo es la herramienta para “rechazar los valores lógicos externos” (Debord 1957: 4) del sentido común del régimen, muchos de los cuales ya habían sido fijados con claridad en su política cultural de 1974 (Errázuriz 2006).

En el tema “La historia no me convence”, de *En el bunker* se puede apreciar una marcación territorial parecida, cuando se dice “ya vienen los muertos, tráiganme el puñal”, señalando que esta vez la alternativa a la represión es el suicidio.

5.2.4. El calcetín perseguido.

El tema “El calcetín perseguido” de Jaime Vivanco aparece en el segundo lugar del lado B del casete *Fulano*, con una breve duración de 2:42, que obliga a la banda a desplegar una serie de elementos en forma compacta y precisa. La pieza se inicia con un rítmico bloque de saxos, al que se une un repetitivo patrón de bajo y teclado que se reitera responsorialmente mientras los saxos, la voz y algunos ruidos proponen ideas musicales. Luego de una larga introducción aparece el tema A tocado al unísono por la banda, el que es reiterado cuando comienza la canción usando la misma melodía, en 1:27.

⁴⁰ Entrevista a Arlette Jequier.

La ilusión se va yendo con la oscuridad,
De saber que nunca ya ¡
La vida nos entrega la oportunidad.

El señor llama a la puerta
Y la niña le sonríe con maldad,
Se desnuda en silencio a los dos
Y ella lo maltrata ¡de verdad!

Luego bajo y teclado repiten continuamente tema A, mientras voz y saxos realizan un rápido motivo ascendente, a lo que siguen solos de saxo que utilizan mucho cromatismo. Se reitera el bajo introductorio y comienza una sección de improvisación colectiva, con solos de voz y saxos en forma simultánea. Repentinamente aparece el motivo rítmico inicial, dando por terminado el tema. En esta pieza se hace uso de la armonización en *cluster* utilizada en el tema *Fulano*, pero esta vez buscando que el bajo quede a medio tono de distancia del bloque formado por los demás instrumentos:

“Estaba a medio tono, el bajo va a medio tono con el piano, expresamente hecho a medio tono. Y el bajo va en otra cosa, bueno y eso es porque provoca una cierta irritabilidad, era una canción pero igual siempre a lo que fuera nosotros le encontrábamos como una posibilidad diversa, diferente a una canción normal”⁴¹.

El resultado sonoro iba en concordancia con las motivaciones estéticas de la banda, en las que la irritación que provocaba la disonancia era buscada para generar una incomodidad que manifestara en mejor medida la sensación de tensión imperante:

“Y después obviamente los temas que abordábamos..., es difícil abordar un tema como el “1989”, o “El calcetín perseguido” que habla de la violencia, habla del tema medio sadomasoquista, es difícil que te metas dentro de la cosa armónica funcional, una melodía tradicional, desarrollo, melodía; o sea que entres a una forma, a una sintaxis musical tradicional. La sintaxis musical para nosotros entraba en términos de motivo, frase, etc, tenía que ver más bien con un discurso estético que funcionaba en base a un discurso

⁴¹Entrevista a Jaime Vásquez.

político contestatario, entonces obviamente las segundas te suenan súper bien para eso”⁴².

Temáticamente la pieza puede ser leída como un fragmento vislumbrado en la clandestinidad, que hace alusión a un tipo de interacción sexual oculta, en el marco de la prostitución o de una relación secreta, no queda claro. La brevedad del texto y la acelerada pulsación rítmica provocan una rápida impresión de sensaciones más que una narración, son imágenes de un tipo de libertinaje sexual o una experimentación sadomasoquista que solo pueden ser vivenciados en un espacio clandestino, porque atentan contra la moral oficial imperante, dando cuenta que las búsquedas de liberación de la época van más allá de las articulaciones políticas y los metarrelatos, humanizando los discursos en la necesidad de experiencias sensoriales que clausuren la razón por un momento y den espacio a la emoción y al cuerpo.

Finalmente el título “El calcetín perseguido” aumenta la sensación de anonimato del *fulano*, ya que esta vez desaparece el sujeto y solo nos queda una prenda de vestir. En su apariencia ilógica, la figura del calcetín perseguido comunica la intensidad del encuentro sexual personificado en el fetiche, así como la posibilidad de la represión al volver al exterior; es la abstracción simbólica del deseo sexual y la violencia política. También puede ser leído en las coordenadas del *Ready Made* de Duchamp, que pone en relieve la singularidad relevante del objeto común (Auslander 1999: 114-115).

⁴²Entrevista a Jaime Vásquez.

5.3.-CASETE *EN EL BUNKER*: RESISTENCIA Y CONTRACULTURA.

En términos muy amplios, gran parte de las manifestaciones musicales opositoras a la dictadura han sido calificadas como de resistencia. Para Pablo Alabarces toda acción subalterna que se plantee denunciar la dominación o cambiarla entraría en esta categoría:

En ese cuadro, las músicas populares han sido pensadas más de una vez como espacios simbólicos de resistencia político-cultural. En determinados contextos, esa operación o funcionalización de determinadas producciones musicales se vuelve sumamente visible. Un caso claro son las dictaduras, en las que la música popular puede aparecer condensando expectativas e ilusiones democráticas, tanto a favor de la posibilidad metafórica de las líricas -el juego de la alusión y la perífrasis, o a veces la mera atribución imaginaria de sentidos contestatarios por parte de los públicos, cuando la oscuridad metafórica así lo permite-, como de la capacidad convocante del ritual del concierto o el recital, ritual que en determinados contextos puede revestirse de características de *zona liberada* (Alabarces 2008:3).

En el caso de Fulano, Juan Pablo González opta por ubicar su resistencia político-cultural dentro de una divergencia simbólica (González 2017:286) debido al uso que la banda hizo de técnicas experimentales y a su separación de los discursos partidistas y militantes de la izquierda tradicional. En esa línea es que los conceptualiza como “Pop divergente de vanguardia” (González 2017:309). En mi opinión esta separación de Fulano con los discursos tradicionales y los metarrelatos era en sí misma una forma de resistencia a la dictadura desde un discurso estético nuevo, planteándose denunciar la dominación o cambiarla, aunque en una vertiente más antisistémica que contrahegemónica, que igualmente implica una acción de *resistencia*, y por esto insistiré en esta categoría para situar la significación política del discurso de la banda. La característica contracultural de esta resistencia será desarrollada al final de este capítulo.

La figura del bunker cruza la etapa inicial de Fulano, razón por la cual la utilizan para nombrar su segundo trabajo fonográfico; este concepto es entendido por los músicos como el refugio donde poder resistir a la presión del régimen, a la vez que poder luchar contra él, y en cierta medida el taller de improvisación y la sala de ensayo fueron su materialización. En esta sección analizaré su segunda producción fonográfica

indagando en las técnicas usadas en la poiésis, y su posible connotación contracultural. Los objetos de análisis centrales serán los temas “Adolfo, Benito, Augusto y Toribio” de Jaime Vivanco, “Rap – Rock” de Jorge Campos, y “En el bunker” de Vivanco y Campos, en los que la banda utiliza el bunker en su dimensión de espacio de lucha, refugio de la asfixia social y laboratorio de sonido.

5.3.1.- Espacio de lucha.

El tema “Adolfo, Benito, Augusto, Toribio” de Jaime Vivanco abre el lado B del primer casete. El fonograma comienza con una grabación histórica de un mitin nazi, con Hitler gritando frente a una multitud que lo aclama; sobre esto el bajo de Jorge Campos va construyendo un pasaje introductorio plagado de técnicas percusivas en el mástil del instrumento, con un resultado rítmico y agresivo que parece querer acallar la voz del dictador nazi, combatiéndolo con el ruido electrificado de su instrumento. Así aparece la banda y la voz, que desarrolla su narrativa sobre un reiterativo acorde cuartal:

Es una tonada para bailar,
Si viene y se acerca le va a gustar,
Y si no le gusta a su majestad,
La taquilla pop la va a rechazar.

Adolfo, Benito, Augusto y Toribio,
Adolfo, Benito, Augusto y Toribio,
¡Sieg heil, sieg heil ¡
¡Sieg heil, sieg heil ¡

Ni Bernardo O'higgins, ni Arturo Prat,
Y Manuel Rodríguez fugado está,
Ya no están Carrera ni San Martín,
Pero ¡llévense a ese loco para su festín ¡
Adolfo, Benito, Augusto y Toribio,
Adolfo, Benito, Augusto y Toribio,
¡Sieg heil, sieg heil ¡
¡Sieg heil, sieg heil ¡

La irónica letra alude a una juventud que solo quiere bailar, y que sintoniza con el pop “despolitizado” de los 80⁴³, y los conmina para que aprueben la *cosa nueva* aparecida, esta *tonada para bailar* que no se alinea con la cultura oficial, debido a su postura contestataria frente al dictador y sus secuaces (emparentándolo con los nazis históricos), y que además pide ayuda a los próceres de la historia de Chile para que se lo lleven a su festín de locos, rubricando la opinión de la banda de que estos personajes también son parte del mismo juego de poder.

No contentos con esta burla al poder en el Chile actual y pasado, la banda repite a coro el saludo nazi, consistente en estirar el brazo derecho por sobre la altura del hombro al tiempo que se grita *¡sieg heil!*⁴⁴, el cual era también realizado en las presentaciones en vivo, ante el estupor de las audiencias; al respecto nos dice Arlette Jequier:

Ponte tú, más adelante cuando (tocábamos) “Adolfo, Benito”...era súper explícito eso, pero ..., había allí también un especie de juego, como una cuestión bien, muy agresiva, y que incluso las personas no se atrevían a hacer así (hace saludo nazi con el brazo), entonces nosotros hacíamos *¡sieg heil!* y la gente no se atrevía muchas veces a responder, entonces había una especie de catarsis, una manera de liberar, era como una catarsis, como liberar esa energía que nos agobiaba tremendamente⁴⁵.

Rubén López Cano nos dice, apoyándose en Austin, que la performatividad consiste en actos del habla que crean la realidad al ser enunciados, y pueden ser realizados también mediante iconografías, corporalidad y música (López Cano 2014: 47). En ese sentido, este saludo nazi puede ser entendido como un acto performativo que remite todo el material sonoro al mitin que se escucha en el principio del tema, desplazando al auditor de su rol de espectador hacia partícipe de un juego agresivo y confuso, en el que instado por la banda se atrevía a realizar el saludo nazi resignificado, como los soldados que capturan las banderas del enemigo vencido para celebrar su

⁴³Este Pop “despolitizado” en el fondo se alineaba con las ideas de la dictadura y su desprecio a los partidos políticos y a la política en general, lo cual también es una postura política, que busca que la gente no se organice de ninguna manera.

⁴⁴ “Sieg Heil” es una frase en alemán que se podría traducir como “Salve (o viva) la victoria”. En el nazismo se utilizaba en los actos políticos de masas; el orador gritaba “Sieg” y el público respondía “Heil” repetidas veces, aumentando cada vez más el volumen. Fuente: entrada “Sieg Heil” en Wikipedia. www.wikipedia.com. Acceso: 3 de enero de 2018.

⁴⁵Entrevista a Arlette Jequier.

trunfo. De esta manera se hacía apropiación de uno de los símbolos con que se conceptualizaba a la dictadura, y se enarbolaba presagiando su futura derrota, como una manera de vivir *ya*, la libertad añorada. Este uso de la experiencia musical como vivencia de anticipación temporal es descrito por Pablo Vila (1987) en el caso del periodo dictatorial argentino y la relación de las audiencias con el rock⁴⁶:

Además, los cánticos del público van subiendo de tono. El “Paredón, paredón...” va apareciendo en algunos recitales, que pasan a convertirse para los adolescentes, de alguna manera, en “zonas liberadas”. De este modo el rock no sólo pide, sino que anticipa la libertad por venir (Vila 1987: 90).

Al ritmo urgente de la canción, rubricado por los tambores de la batería y el rápido fraseo de la voz de Cristián Crisosto, se suma el preciso bloque de saxos y los contracantos de Arlette Jequier, que conduce su voz entre glisandi irónicos y gritos, que finalmente nos dejan en claro que esta *tonada* no la bailarían los adeptos al dictador, ni será aprobada por *su majestad*. De hecho el conceptualizar este tema como una *tonada*, va en la línea de lo ya realizado por Fulano en los temas “Fulano” y “Suite Recoleta” de su primer casete, en donde el ritmo de cueca o tonada es resignificado como símbolo libertario, en oposición al uso oficial que hizo de esta la dictadura (Rojas 2009:54).

En este caso la alusión al régimen es directo, lo que podría haber acarreado la censura a la banda o represalias contra los músicos, pero tal vez el muro de sonido era tan espeso que no fue entendido por los sensores, que solo percibieron un grupo de gente haciendo ruido, a la vez que el disparo iba direccionado específicamente a la conciencia de los auditores.

El tema “No me gusta que se metan conmigo” de Campos, también se puede situar en la dimensión de espacio de lucha del Bunker, al manifestar desde su título una oposición y una marca territorial. Este tema es de los que más rescatan un sonido y estética rock de los 70. Si bien se inicia con una parte más atonal y acorde con el sonido

⁴⁶Vila nos dice que en el caso del rock argentino, se produce un auge de este en los 70 porque constituye un espacio de identidad y resistencia de la cultura juvenil en el periodo dictatorial. Los conciertos congregan a un grupo etario, generan identidad antidictatorial, se oponen a la guerra, anticipan la libertad por venir, restauran la comunicación social. Es un caso de música con función social de resistencia política. En esta dinámica produce sus propios circuitos al margen de la industria, generando un fenómeno en que la subalternidad es la que elige e impone lo que quiere escuchar, y solo después de esto se masifica en los medios de comunicación.

fulanesco, en el desarrollo va modulando hacia un sonido de blues rápido o rock, que posibilita los solos instrumentales sobre una base rítmica pareja. Se suceden los solos de saxo alto, órgano, y voz, se retoma el tema principal y todo termina como un blues tradicional. El título del fonograma hace alusión a una película de vaqueros y está en sintonía con la actitud de marcar territorio y límites por parte de la banda.

5.3.2. Refugio sonoro.

El tema “Rap-rock”, de Jorge Campos, abre el segundo casete de *En el bunker*. Este fonograma funciona más en el estilo *new wave* de la época que como rap, con un sonido de batería electrónica, guitarra eléctrica y saxos que lo emparentan con lo realizado en el rock argentino de los 80 por Charly García y Sumo, por lo que sí podría funcionar como *una tonada para bailar*, pero bajo la estética *underground* de Fulano. La canción es un lisérgico collage de elementos de la cultura Pop intervenidos, reflexiones sobre la historia de Chile y alusiones críticas a la realidad y la religión.

La voz de Jequier no *rapea* el texto, como lo sugiere el título, pero lo declama con una entonación inconformista, contracultural, fracturando las palabras, disgregando las frases y por momentos ocultando el significado de estas:

Canción caramelo sonando en un salón de belleza,
Mesa, crema desgastada, flor de plástico encima,
Un gato tiñoso bailando entre las piernas
De la peluquera muerta hace solo un minuto.

Débil fue el más valiente héroe
Que estúpidamente dio su vida por la nación,
O sea por un grupo de guatones con dinero
Y mil carrettoneros borrachos.

Aquí comienza un incisivo bloque de saxos, que privilegia bloques de fraseo irónico y diseño melódico cromático, alineados con el ritmo de batería electrónica; luego viene un solo de guitarra eléctrica tocada por Campos, mientras Vivanco toca los bajos en el teclado; esto desemboca en una atmósfera más clandestina, como si se estuviera en

un local nocturno del *underground* santiaguino o en el mismo bunker, donde un público anónimo ríe en forma irónica y destemplada, asistiendo a un cabaret contracultural en el que se exponen las vergüenzas de la sociedad y la religión:

Se ríen los que vienen recién llegando,
Los que vienen a morir
Su maqueta y otra más, y otra más.

¡Pago por ver un par de oficiales dignos!

“¡Oh no, hijos míos que habéis hecho, todo está al revés,
No han seguido mis indicaciones!”
Dice Dios, a sus ángeles borrachos de tanto soplar sus cornetas,
“¡Ya, vuelen, vuelen!”.

Las imágenes delirantes propuestas por Campos van desde una visión distorsionada de la realidad en un lugar tan normalizado como una peluquería; la opinión desilusionada sobre la historia de Chile y la estupidez de sus gestas, cosa que ya aparece en “Adolfo, Benito”; la maqueta que significa la personalidad social de cada uno, como si fuéramos seres en construcción que no logran definir su identidad, o que viven una identidad fragmentada o en crisis, tal como nos lo dice Stuart Hall (2010:374) al definir la identidad posmoderna; la denuncia de la degradación ética de las fuerzas armadas; y la ironía religiosa, que corona todo el discurso, englobando la razón del sinsentido en la desobediencia de los ángeles a un Dios lejano, que al venir a observar lo encargado a estos descubre que todo está al revés, constatado la inversión de valores que supone la dictadura militar.

Este sinsentido o inversión de valores es trabajado mediante el sonido y una aproximación atípica a la performance instrumental por parte de los músicos. Aunque el tema se llama “Rap-rock”, tiene poca similitud estilística con el rap, y sí algunos elementos de punk rock y música de vanguardia. La cantante complejiza el texto agregando silabas, y fragmentando palabras y fraseos. Por su parte el bajista cambia su instrumento por guitarra eléctrica, para dar con la estética rock requerida, obligando a su vez al tecladista a desplazarse hacia el registro grave de su instrumento para contrapesar el sonido grupal. A su vez el baterista Willi Valenzuela, que se caracteriza por un estilo

libre y experimental reemplaza su instrumento habitual por una batería electrónica, que debe tocar en forma pareja y mecánica, sonando casi como si fuera una base programada.

Al respecto nos dice Jorge Campos:

“Claro, a él lo obligamos (a tocar así), el Willy es un personaje, pero ahí como que la novedad es el sonido (de la batería electrónica), el cacho es que igual había que hacerlo así. De hecho ese tema a mi parecer, ya como compositor, el canto no está logrado; yo lo que quería efectivamente era que fuera un rap, y el rap lo que hace es explotar más las consonantes que las vocales, y la Arlette curiosamente invirtió el proceso, repitió más las vocales que las consonantes, entonces es como un anti rap”⁴⁷.

Los procedimientos descritos resultan en un desplazamiento intencionado de los integrantes de la banda hacia situaciones musicales extremas, que tensionan la relación de cada uno con su instrumento y desequilibran el sonido de conjunto, ayudando a crear la sensación delirante, lisérgica y onírica propuesta por el texto.

5.3.3. Laboratorio de sonido.

El tema “En el bunker”, que da nombre al trabajo, aparece al final del lado B del casete dos, dando término de esta manera a la obra. La composición incluía tanto el uso de sonidos pregrabados, como exploración con los propios instrumentos. Al respecto nos dice Jorge Campos:

“(El tema)“En el Bunker” es básicamente experimentación, ruidos y cosas que los dos armamos en la estética “Revolution 9” de los Beatles, con cintas pregrabadas. (...), yo tenía un *delay* en esa época (...), y con un clarinete bajo de Crisosto, entre los tres grabamos toda la pieza. Pusimos un pedazo de una cuestión de vientos al revés, y pusimos el discurso de Pinocho (Pinochet)”⁴⁸.

El tema “Revolution 9” aparece al final del *Album blanco* de The Beatles (disco doble, 1968), y es de autoría principalmente de John Lennon y Yoko Ono, artista visual

⁴⁷Entrevista a Jorge Campos.

⁴⁸Entrevista a Jorge Campos.

ligada al movimiento Fluxus (González-Román 2012:216). En el trabajo de estudio se mezclaron en directo aproximadamente cien fragmentos de cintas y voces, usando la técnica del collage. En su factura se incluyó cintas al revés y la repetitiva intervención de una voz que va diciendo “Number nine” cada cierto tiempo, funcionando como hilo conductor entre el caos sonoro. La asociación de “En el bunker” con este tema es directa en términos de la experimentación realizada por los músicos en el estudio de grabación, la ubicación de la pieza dentro de la obra (al final), la inclusión de cintas al revés, y la relación conceptual con la crisis política, pues “Revolution 9” hace alusión a la violencia en una revolución futura, posterior a los disturbios de mayo del 68⁴⁹.

El tema “En el bunker” comienza con Vivanco tomándose una taza de té, mientras de fondo se escucha una grabación antigua. Esta sonoridad retro es reemplazada por la base repetitiva tocada en el piano Rhodes por Vivanco, y que permanecerá sonando por toda la obra como un motivo tímbrico y rítmico central (como el “Number nine”, de The Beatles), junto con el bajo eléctrico al que se le ha aplicado *reverb* y el sonido del clarinete bajo. A esto se suma la guitarra eléctrica distorsionada, realizando sonidos atmosféricos que no alcanzan a convertirse en melodías. Aparecen grabaciones orquestales y de instrumentos de viento invertidas y se escucha un crótalo, el cual se repetirá en cinco ocasiones más, constituyéndose en el único sonido no intervenido de la grabación. Además se pasan cintas al revés con la voz de Pinochet. La sensación opresiva y tensa va aumentando en la medida que los motivos se repiten y que se percibe algo parecido a explosiones o disparos en la lejanía. Finalmente suena un gran portazo, similar a una fuerte explosión, que pone fin a todo.

Campos interpreta la obra como una provocación a la dictadura, y afirma que el uso de la experimentación sonora fue un medio para recrear la atmósfera enrarecida del momento. Para Cristián Crisosto mucho de lo que sucedió en la grabación de la pieza fue debido al azar, y el resultado final sería producto de una coincidencia irrepetible de situaciones sonoras del momento. También afirma que la idea central de la obra es transmitir una sensación mental, la pesadez de estar en el espacio interior de la dictadura, una zona condenada.

⁴⁹ Entrada “Revolution 9” en Wikipedia. www.wikipedia.com. Acceso: 3 de enero de 2018.

Pero el particular resultado sonoro y la imposibilidad de clasificarlo como una forma musical o un estilo, genera que la principal referencia de los músicos al momento de conceptualizarla sea la *sensación* que produce, porque la pieza funciona también como un devenir de estas más que como la narración de una situación específica:

“Es una sensación más que música, es un estado mental más que una obra musical, claro y es como... con algunas drogas tú sientes ese tipo de (estado)... con las plantas maestras, o sea con los San Pedro, con shamán sí, o sea de verdad, (...) en serio, ahí hay estados así, que tú eres como parte de un transcurso que está, de una sensación más que de algo que tú le puedas poner nombre, es un transcurso de una emoción”⁵⁰.

No deja de ser curioso que el tema que le da nombre al disco haya sido grabado solo por tres de sus integrantes, quedando en claro que la totalidad que significaba el alma colectiva de la banda, y que fue creada en el taller de improvisación de su etapa inicial, también se manifestaba en forma particular en cada uno de sus componentes, por lo que la grabación a trío de esta pieza funciona como una síntesis autorizada del concepto sonoro de la banda y de la obra completa:

“Yo creo (que) cuando una banda tiene un tinte tan marcado, como el Fulano, no es necesario que estén todos para que siga estando ese tinte, esa forma de ver la creación musical”⁵¹.

Tenemos entonces que la pieza “En el bunker” sería un resumen o suma de todos los elementos puestos en juego en el casete. Creada declaradamente como una experimentación sonora, la pieza da espacio al azar y a situaciones inconscientes que generan interpretaciones diversas más allá de la artesanía del trabajo de estudio. La clara autoría de Vivanco /Campos es ampliada por Crisosto cuando es capaz de reconocer elementos del azar en la poiésis. La performance instrumental atípica muestra una vez más una intención de descentramiento en la aproximación al rol de intérprete tradicional. El empleo de las cintas al revés se suma a las ideas que consideran estos procedimientos como demoníacos, y va en la línea de burla que la banda hacía del dictador, al

⁵⁰Entrevista a Cristián Crisosto.

⁵¹Entrevista a Cristián Crisosto.

conceptualizarlo como “corresponsal de Satán”⁵² y que aparecen como la inversión de valores que supone la dictadura en “Rap-rock”. Las intervenciones del crótalo en seis momentos distintos marcan breves instantes de conciencia y despertar, necesarios para seguir el viaje sónico por el desolado campo de guerra. El estruendo final significado por la banda como un portazo que cierra el bunker dando término a la obra, queda resonando como una explosión que finaliza la batalla sónica desatada a lo largo de los 100 minutos de duración de esta, y que fue abierta en el primer casete con la reflexiva canción “Sentimental blues”, para concluir con este paisaje sonoro en que no hay palabras, si no ruidos creados con la intervención del azar y lo ilógico.

5.3.4.-Connotaciones contraculturales.

El trabajo realizado por Fulano en los 80 surge de la necesidad de los músicos de generar un espacio musical alternativo a la formalidad del Canto Nuevo, y del sonido del pop chileno, lo que se constituyó en su espacio intersticial propio, donde poder guarecerse y resistir a la dictadura. La manera de plantear la visión crítica sobre la realidad es uno de los distintivos de Fulano, pues si el formato y la estética establecida por el Canto Nuevo de la época era la canción protesta, militante y cauta con los mensajes en su difusión pública (Jordán 2009: 94), y por otra parte el pop Chileno de los 80 apuntaba a una evasión de la juventud a través del baile, Fulano elige la ironía, la burla y la provocación como formas de marcar territorio y poder edificar un refugio de sonido:

“Para mí lo que significaba era un poco refrescar el pensamiento, o de cómo una persona joven, como éramos, se enfrentaba a esta situación tan asfixiante como era la cuestión del tiempo de Pinochet. y que además el ambiente siempre estaba tan tremendamente polarizado, que era obvio, y que también el sonido ambiente era igualmente como asfixiante, o sea si tú no (...) eras del lado oficial, estabas del lado del Canto Nuevo, de la música con el discurso político, que era obvio, entonces también era agotador, (...), ponte tú, las interválicas, las melodías, las formas de enfrentar el canto (...) Los

⁵² Esta frase aparece en el tema “Gran restrictor ten piedad de nosotros”. Lado B del casete uno de *En el bunker*.

Quilapayún, esta cosa como muy heroica del pensamiento profundo, político, ahhh, como una ...como llevar ahí un estandarte firme de los pensamientos y que se yo, y eso era francamente agotador para una persona que tenía 17, 18 años, que estaba ni ahí con la cuestión en el sentido estético”⁵³.

En ese sentido, lo realizado por Fulano se constituiría en una acción contracultural, ya que los mismos músicos en otros grupos como Santiago del Nuevo Extremo o Congreso realizaban tareas más *integradas* a la subalternidad de clase a la que pertenecían o representaban, y aunque adherían a las ideas y luchas planteadas por estas agrupaciones, igual tenían la necesidad de crear un espacio aparte (intersticial), donde pudieran dar rienda suelta a un tipo de música propia, cuya estética sonora y textual sirviera como barrera y marca territorial. Este sonido en oposición a la realidad establecida funcionó como una respuesta violenta al discurso oficial de la dictadura, por lo que es conceptualizado como *contrahegemónico* por González (1989:119-120), aunque considero que esa definición contiene aún una idea militante de conquista de poder que no encaja con la banda, cuya poíesis podría ser entendida como más anárquica o antisistémica, situándose más allá de la articulación política, dando la espalda al sentido común hegemónico, e incluso al contrahegemónico, para crear una realidad alternativa y por lo tanto contracultural que la emparenta más con las distintas manifestaciones *underground* de la época, como la escena punk y el rock de vanguardia, que con el Canto Nuevo y la escena antidictadura más militante.

⁵³ Entrevista a Arlette Jequier.

5.4. DIMENSIÓN TESTIMONIAL E HISTORIOGRÁFICA

En el trabajo desarrollado por Fulano en la década de los 80 hay una intensión testimonial, y en algunos casos historiográfica, que da cuenta de la necesidad de la banda de dar constancia de la historia del momento, ser testigos de los hechos y poder comentarlos en forma activa. Es por esta razón que en las entrevistas comparan lo realizado con el rol jugado por los Goliardos medievales, quienes escribían música que hablaba de su época desde un punto de vista crítico, satirizando a la iglesia y relevando los placeres de la vida, lo que claramente atentaba contra la moral imperante:

“En general la temática del grupo es como de testigo, o como de una especie de goliardos, de juglares, de traspasar a música algo que está sucediendo y transformarlo en un..., puede ser como en un arma, puede ser como en una terapia, o puede ser como un remedio para que la gente se suelte, porque al principio en el Fulano era muy catártico todo”⁵⁴.

En esta sección revisaré tres composiciones de la banda que claramente se enmarcan en las dimensiones testimonial e historiográfica. En la primera dimensión están “Gran restrictor ten piedad de nosotros” de Cristián Crisosto y “Sentimental Blues” de Jorge Campos y en la segunda dimensión se sitúa claramente el tema “1989” de Crisosto.

5.4.1.- “Gran restrictor ten piedad de nosotros”.

Durante la dictadura militar la práctica de la tortura fue ampliamente denunciada por las organizaciones de derechos humanos, que habían hecho de conocimiento público su uso por parte de los agentes represivos del régimen. Ya en 1987 el cantautor Mauricio Redolés hizo una ácida narración de esta y una profecía sobre la impunidad que favorecería a los torturadores con la llegada de la democracia (Navarro 2017:36). El tema “Gran restrictor ten piedad de nosotros” (1989) va en la línea de la descripción

⁵⁴Entrevista a Cristián Crisosto.

testimonial de la tortura; en él la banda expone al auditor a la experiencia directa de las emociones de una víctima, que comienza a mirar a su agresor como una demoníaca imagen divina, con poder para decidir sobre la vida y la muerte. El título va en concordancia con el uso de la burla como gesto político por parte de Fulano, y surge como una forma de ridiculizar al dictador, riéndose de sus condecoraciones y pomposos títulos, afirmando que sólo le faltaba el de “Gran restrictor”, el conductor de las huestes represivas:

“Ese título se me ocurrió porque justo en esa época había leído las condecoraciones que tenía Pinochet, y era “Hijo ilustre” de no sé cuánto, “Gran comisario” de no sé qué cuestión, “Presidente”, entonces al final yo dije o sea (le falta) entonces el “Gran restrictor”, o sea “Gran restrictor de Chile”. Es como un título más y un título perverso que se le dá; y ahora el tratamiento de la cuarta aumentada es por el asunto del diabolus, del diablo”⁵⁵.

El fonograma comienza con la sensación de desolación que produce un viento extraño, junto con la audición de sonidos de electricidad y gritos de personas que se perciben a lo lejos; así se va acercando la armonía, basada en una ominosa y lenta cadencia tritónica en 3/4, un vals macabro que sirve de base a la melodía cantada por Crisosto, que parece representar a los prisioneros que piden clemencia inútilmente:

Gran precursor de las cruces sangrientas,
Gran comisario de las cloacas del mal,
Hijo predilecto del diablo,
Corresponsal de Satán,
Corresponsal de Satán,

Luego una voz femenina que representa a la víctima de torturas, canta en unísono con la flauta travesa la sección B:

Estoy temblando, se quema mi cerebro,
No más electros, prometo estar de acuerdo.

Vuelve la voz masculina repitiendo la sección A con el texto:

⁵⁵ Entrevista a Cristián Crisosto

Gran restrictor ten piedad de nosotros,
Todos debemos obediencia al cañón,
Pronto llagaran sus refuerzos,
No volveré a ver el sol,
Nadie sabrá donde estoy.

Se reitera la sección B con la voz femenina:

Estoy perdido, no creo que vuelva a verte.
¿Podrá mi suerte sacarme de este lío?

La sección C es cantada a coro por la banda, ocupando la melodía de “Fortuna imperatrix mundi”, del *Carmina Burana* de Carl Orff:

¡¡Oh, infinitud, oh inmensidad, quiero fundirme en tu amplitud!!
¡¡Gran redención, fin del sufrir, corta de un golpe mi existir!!

Esta sección le da un curioso tinte orquestal a la pieza, es una cita a la música de arte de Europa, pero al cambiar los versos es contextualizada en la realidad chilena. Su uso es un intertexto directo entre la tradición de denuncia y burla de los goliardos, escondida entre textos religiosos y la operación de ocultamiento de significados realizado por los músicos del Canto Nuevo:

“Porque había un paralelo entre lo que hacían los cantores que se reían de la iglesia católica solapadamente, con el paralelo de lo que tenían que hacer algunos músicos para decir cosas, que es lo que le pasó al Santiago del Nuevo Extremo al final, que era tanta la poesía intrincada para poder decir las cosas, que si no tenías una clave no entendías de que se estaba hablando. Entonces esa capacidad de esconder una queja, como lo que hacían en *Carmina Burana*, que se reían de los curas, blasfemaban y todo, entre medio de los cantos de devoción. Entonces fue como ese paralelo entre lo que hacían, lo que se hacía ahí, con nosotros como grupo que estaba diciendo cosas dentro de un esquema como canción”⁵⁶.

Seguidamente a la sección C el teclado realiza un motivo minimalista, repetitivo, caracterizando un término de funcionamiento de una máquina, el que es cortado por el grito desgarrador de la víctima, que aún no ha muerto. Así comienza un solo de guitarra

⁵⁶ Entrevista a Cristián Crisosto

eléctrica con distorsión que va sumando presión auditiva a lo propuesto en términos armónicos y temáticos. Culmina la sección abruptamente, quedando una nota pedal en el órgano, y la cantante interpreta sección D, con melodía atonal:

Despertó, se desvistió la voz,
Cortando las amarras viejas se voló.
La razón por fin lo abandonó,
Sus ojos se quedaron ciegos,
Se marchó.

Esto representa exactamente el momento de la muerte de la víctima. Aquí el uso de la atonalidad es relevante para construir la idea de liberación, dado que musicalmente la pieza se desprende de las constricciones de la armonía y narrativamente de los tormentos:

“En lo atonal no hay tónica, y si no hay tónica no hay Dios, es como el equivalente a ser un ateo musical. Bueno siempre puedes encontrar tónicas ficticias, pero es como eso, como que no hay un eje, no hay una tonalidad dada, es ambiguo, las relaciones de las notas no son diatónicas, las jerarquías ya son en base a una sensación más que a una regla armónico, o teórico-armónica”⁵⁷.

La banda reexpone el tema A, con la melodía principal tocada en la guitarra eléctrica, la voz, símbolo de vida humana se ha marchado con la muerte de la víctima; la flauta travesa y el clarinete bajo tocan un motivo confuso y nervioso, dando final a la obra. Se aprecia claramente una intensión testimonial en la pieza cuando se describe la condición de los prisioneros, los temores hacia sus captores y la pérdida de toda esperanza de liberación, la que sólo puede ser alcanzada mediante la muerte. Esta narración es una representación de lo que sucedía en la realidad y que está ampliamente documentado por las organizaciones de derechos humanos, por lo que más que contarnos una historia específica, se centra en denunciar públicamente la existencia de estas prácticas represivas.

⁵⁷ Entrevista a Cristián Crisosto

5.4.2.-“Sentimental Blues”.

Esta canción da inicio al casete doble *En el bunker* y marca una diferencia clara con el casete anterior porque está basada en un estilo reconocible de música popular, ocupando una sonoridad melódica y rítmica de Blues, aunque no su estructura formal. “Yo le puse “Sentimental blues” porque encontré que como blues funcionaba mejor, pero a lo mejor era un gospel lo que yo quería hacer”⁵⁸.

Se inicia con tintes de marcha militar o circense, aparece una melodía introductoria angustiante, con un flautín que le da el toque castrense. Luego viene tema en saxos y contratema en flauta travesera, que después de una breve pausa articulada por el saxo deriva todo a ritmo de blues en tono mayor, dando comienzo a la canción:

Escuchen este delirio, la única verdad.
¿No sabéis acaso que solo hay una oportunidad?
Dejen ya de rascar sus narices y apuesten su vida al todo o nada.
Paguen todo lo que tienen, por un boleto a ningún lugar.
Esta improvisación es el único orden establecido, después de todo lo ocurrido,
¿Aún creen?, ¿aún creen?
Debo nacer de nuevo, es urgente, debo nacer de nuevo.
Es urgente, debo nacer de nuevo.

En el texto la banda reflexiona sobre la historia reciente, dando testimonio del proceso de destrucción del mundo conocido (el Chile republicano) y la sobrevivencia a la dictadura, y habla de la necesidad de dar término al horror vivido, constatando que es necesario reconstruirse emocionalmente, que es urgente renacer de nuevo después de derribar las creencias, y cómo finalmente la única realidad válida está fuera de los márgenes: “esta improvisación es el único orden establecido después de todo lo ocurrido”, frase que releva el rol del azar en la existencia y se relaciona a lo declarado por los dadaístas cuando planteaban que imponer las propias ideas es deplorable y que el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas (Cobo 2014: 3).

“Cuando tú dices que *una improvisación es el único orden establecido*, en el fondo estás liberándote, estás diciendo que tu posibilidad como ser humano

⁵⁸Entrevista a Jorge Campos

no tiene por qué estar establecida por un destino, ni por la fatalidad, ni por el infierno, ni el cielo”⁵⁹.

Terminada la letra aparece un motivo binario en las flautas, similar al que realizan las pifilkas en la música mapuche, que se funde con el saltillo de blues tocado en batería y bajo. Este recurso parece igualar subalternidades del norte y sur globales, tomando el blues como un estilo arquetípico de tristeza y emocionalidad y modulando este sentimiento hacia una fuerza ancestral situada en la territorialidad mapuche, que conecta las emociones con una fuente de energía natural, en una forma de sanación, que ya ha sido intencionada por la letra:

“En lo personal como bajista yo tengo una conexión con los mapuche, pero no como un etnomusicólogo ni como un gran conocedor de su música, si no más bien con lo telúrico; entonces yo sentía que el blues y la percusión del kultrún eran lo mismo, entonces me hacía sentido la pifilka, me hacía sentido unir esas dos sonoridades y de hecho el tema termina con eso, no evidentemente, pero termina con la flauta travesa tocada como pifilka”⁶⁰.

En este caso la dimensión testimonial es trabajada mediante la expresión de emociones, mediante la declaración situada en el tiempo histórico de lo que ha significado el proceso dictatorial, reflexión que evidencia la cercanía de las elecciones libres que marcaron el fin del régimen, y que lleva a los protagonistas a analizar lo vivido, y declarar sus opiniones desencantadas, como si se tratara del cierre de un proceso histórico, el momento de volver al hogar después de una guerra.

5.4.3.-“1989 (o esto no es bueno ni malo si no muy por el contrario)”.

En el tema “1989” se da la curiosa situación de que confluyen la visión testimonial con una voluntad historiográfica, porque la obra expresamente describe el arco temporal 1973-1989, que va desde los últimos días de la UP, pasando por el golpe de estado, la represión política y terminando en el consumismo de los 80 y el anuncio de una salida

⁵⁹Entrevista a Jorge Campos.

⁶⁰Entrevista a Jorge Campos.

democrática para terminar con el régimen, lo que es visto con incredulidad por el país y la banda.

“Claro, 1989 era la fecha que Pinochet había dicho que iba a ser el plebiscito, y nosotros ya el (año) 85, 84-85, ya se sabía eso, entonces le pusimos al último minuto ese nombre, pero era claramente una pieza que estaba, primero como una cuestión progresiva como fue la UP *tiru tiru* (la canta), una cosa que estaba empujando *plaaaaam*, y ahí era el 9, el golpe”⁶¹.

El comienzo de la pieza es de una gran riqueza rítmica, con combinaciones de compases disparejos, lo que le da una característica progresiva que sirve para caracterizar la efervescencia social del periodo de la Unidad Popular, incluyendo las situaciones de violencia que tensionaron a la población, como el asesinato del general Schneider. Todo esto será interrumpido abruptamente por la palabra *Kaos* en la partitura, que simboliza el golpe militar de 1973, y deja a los músicos la posibilidad de intervenir con ruidos, cerrando esta primera sección.

Seguidamente empieza un motivo melódico en el bajo en compás de 9/4, que expresamente representa el mes de septiembre de 1973. Sobre esto se estructurará una nebulosa sonora, un sinsentido que describe el Chile post golpe, con la inclusión de una voz repitiendo un bando militar: “el individuo que sea sorprendido infringiendo las leyes de nuestro gobierno será fusilado en el acto”.

“Caos, golpe, y aquí empieza de la nada así a reflotar (canta motivo en 9/4), se empieza como..., por eso que esa sensación de... como de caldo primigenio en que se va nuevamente, del fango empieza a salir otra vez lo que se da por sumatoria de instrumentos y todo eso va creciendo hasta llegar al final de esta parte (...)es como después de la hecatombe, como empieza otra vez a florecer, con mucho dolor y mucho..., pero que empieza a brotar y se empieza a sumar”⁶².

Paralelamente se escucha la voz femenina hablando en susurros, graficando el silenciamiento impuesto a la población; también va desarrollando gemidos y gritos, con los que representa las detenciones, la tortura y el exilio.

⁶¹ Entrevista a Jorge Campos.

⁶² Entrevista a Cristián Crisosto.

“Lo importante también es el solo que hace la voz, porque en el fondo nosotros estamos haciendo una base para que la voz vaya comunicando como el sentir del asunto. Esa parte como desgarradora de los primeros días (del golpe), de los primeros años (de la dictadura)”⁶³.

Este motivo en 9/4 se va desestructurando rítmicamente, ralentando el tempo, con lo que también se le da fin a la sección.

Como tercera sección aparece una rápida melodía en piano, que se repite como si fuera una añoranza o un recuerdo. Campos lo caracteriza como una “transición de dolor yo diría, de lo que paso después, hasta un punto de principios de los 80”. Crisosto dice que “eso es como cuando nadie sabía que (pasaba)..., es como una nebulosa así, como un sin destino, como un mareo”.

La cuarta sección es muy rítmica, en ella se superponen dos planos sonoros en un collage de emociones contrastantes; el primero es una voz masculina que grita el bando militar aparecido en la sección dos, mientras el segundo plano consiste en una melodía estilo jazz que representa el consumismo, el breve auge económico de 1982: “aquí empieza ya a como diluirse todo ese asunto y vamos ya al consumismo. Ese es el consumismo, compran, compran, compran” nos dice Crisosto.

En el final aparece una melodía pop, en la que se efectúan breves solos en estilo jazz, reflejando una atmósfera despreocupada y de evasión en lo estrictamente musical, cosa que siempre Fulano le ha criticado a la práctica del jazz en Chile⁶⁴, por lo que el pasaje adquiere un súbito carácter irónico. De todas formas los músicos tienen distintas apreciaciones sobre este final, siendo para Crisosto el renacer de la esperanza, mientras que para Campos es la manifestación del mundo del consumo:

“El tema termina con el *glam*, termina con el dólar a peso, termina con los *malls*, termina con la televisión a color (canta la melodía final), era una cosa como alegre, como media popera más bien, como de Pop dulce”⁶⁵.

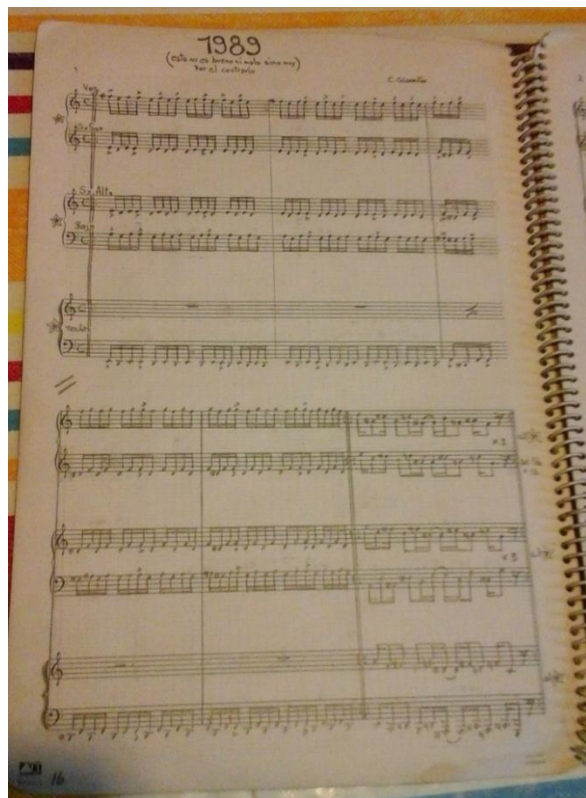
Al final de la pieza se escuchan unos aplausos mínimos, con esto la banda se ríe de sí misma, reconociendo que su música es para una minoría, a pesar de estar interpelando

⁶³ Entrevista a Cristián Crisosto.

⁶⁴ Al respecto ver sección 5.7 de esta tesis.

⁶⁵ Entrevista a Jorge Campos

a la sociedad toda. Personalmente interpreto que este final tiene una dimensión profética, se adelanta a la llegada de la tibia democracia, por lo que resulta en una burla a un proceso del que se desconfiaba profundamente.



Partitura original de tema “1989”, de Cristián Crisosto, fotografiada por mí el día 11 de marzo de 2017.

La obra fue creada y escrita en partitura completamente por Crisosto. El título es una frase dicha por Pinochet en relación a las elecciones libres de 1989. Poner esta fecha al tema es fijar un final simbólico para una época, el anhelo de que se produzca un cambio, aunque se presiente que este no será lo que se espera de él. La pieza es como una obra programática de carácter historiográfico que describe en cinco momentos la historia reciente de Chile: 1) periodo final de la U.P, anterior al golpe de estado. 2) golpe militar, inicio de la dictadura. 3) silenciamiento, represión de la población. 4) el breve auge económico de inicios de los 80, y 5) la posibilidad de elecciones que irremediamente nos lleva a la pregunta sobre el futuro. Por estas razones es que en

este tema se aprecia simultáneamente la dimensión testimonial, a través de la descripción sonora de los hechos vivenciados por los músicos, y la dimensión historiográfica, al realizar una cronología sonora de estos, con fechas específicas y emblemáticas, como 1973, 1980, 1989. Coincidentemente con esto es la variedad de apreciaciones sobre el final de la pieza manifestada por los músicos, relacionada con la confusión del país frente al posible resultado del plebiscito de 1988 y la remota posibilidad de elecciones libres en 1989.

5.4.4.-Historicidad sónica

Entendiendo la historiografía como una narración del pasado, y considerando la existencia de “diversas formas de escritura” de la historia (Arostegui 1995:9), es que los ejemplos analizados pueden ser considerados un tipo de “texto” o relato” que puede funcionar como fuente referencial del contexto histórico en que fueron creados; usando un lenguaje directo algunas veces, simbólico y reflexivo otras, narran situaciones históricas del Chile en tiempos de dictadura. Estas piezas no fueron creadas ni presentadas en el orden recién planteado, siendo “1989” del primer casete y las otras del segundo, pero claramente se advierte una cronología y una descripción de valor historiográfico, que va desde las prácticas represivas de los aparatos de seguridad, la breve sensación de liberación producida por el plebiscito de 1988, que produce una pausa emocional, y la llegada de las elecciones libres, cuya meta como fecha a su vez obliga a reflexionar sobre el arco temporal que engloba a la dictadura, yendo incluso al periodo anterior. La revisión actual de estos trabajos produce necesariamente un ejercicio de memoria, de recuerdo de un pasado vivido, que nos conecta a través del sonido con el devenir de nuestros acontecimientos. La música puede operar en este caso como un resguardo de la memoria, como una manera de revivir la experiencia narrada, transmitirla y apoyar la construcción de la idea de que estos hechos no deben volver a suceder, aportando a la comprensión de la crisis humana que significó la dictadura desde una historia de las emociones (Zaragoza 2013).

5.5.- TEMÁTICAS DE LIBERACIÓN SENSORIAL.

La idea de liberación está presente en todo el trabajo de Fulano en los 80, como una respuesta a la represión imperante, pero hay algunas piezas en que la temática se manifiesta a través de los sentidos y el cuerpo, planteándose tanto desde una dimensión sexual, desde la experimentación con drogas y desde la náusea. Exploraré estas temáticas de liberación sensorial mediante el análisis de los siguientes temas.

5.5.1.-“Fruto del goce”.

Es la única composición de Jaime Vásquez en Fulano. La pieza está basada en técnicas experimentales y música de arte, y consiste en un breve motivo musical de saxo y piano, el que aparece en el centro de la obra. Antes y después los músicos realizan una improvisación tímbrica con sus instrumentos, recreando una atmósfera sensual. La pieza específicamente describe un acto sexual y los músicos tenían que transmitir esta sensación desde el sonido particular de su instrumento. Para Jorge Campos este tema es interesante porque “es el que más rescata la situación de improvisación de los ensayos”⁶⁶. Jaime Vásquez, el autor, dice que solo le indicó patrones de improvisación a los músicos de acuerdo a su instrumento: Jorge Campos tocaba glisandi y notas cortas en el contrabajo, Vivanco tocaba *cluster*, alargando y mezclando las sonoridades con el pedal de *sustain*, Jequier desplegaba la voz tímbricamente⁶⁷; los saxos no intervienen en la primera parte. En las presentaciones en vivo Vásquez acostumbraba a dirigir al grupo como una orquesta, indicando con gesto de las manos las dinámicas que se debían realizar a lo largo del desarrollo del tema.

Con una duración de 11:36, la pieza comienza suavemente con glisandi del contrabajo y la voz haciendo exploración tímbrica, mientras la batería y el teclado acompañan atmosféricamente. En algunas partes todos coinciden, y se genera un “paisaje sonoro” que parece representar el inicio de la interacción íntima de una pareja.

⁶⁶Entrevista a Jorge Campos.

⁶⁷Entrevista a Jaime Vásquez.

En 3:58 aparece una melodía tocada por saxo alto, que es la principal construcción melódica del tema, y que se repite en unísono con la voz; tiene un sentido que los músicos interpretan como “romántico” o “erótico”, dando a entender que aquí comienza una interacción sexual. En 6:11 se retoma atmósfera improvisatoria con susurros de la voz y complicidad entre los instrumentos. En 8:28 se empieza a apurar el ritmo, a precipitar el ruido con *cluster* del teclado, para en 9:03 sumarse toda la banda, incluidos los saxos en un rítmico motivo B, tocado en unísono. En 9:33 queda una base rítmica definida, en batería y con el teclado tocando los bajos, y comienza un solo de guitarra eléctrica con distorsión que lleva la pieza a un clímax u “orgasmo” sonoro, de ruido e intensidad, con el que todo finaliza. Este es uno de los temas en que Campos reemplaza el bajo por guitarra eléctrica, completando la formación tímbrica que mejor ayuda a situar a Fulano en el marco del Rock:

“Claro, fue como un aporte, un cierre del tema mío, porque era como que necesitaba más y más explosión, y un poco que esa *cola*, me acuerdo que la generamos en base a la guitarra eléctrica; a mí siempre me gustó, como buen bajista (se ríe), me gustaba tocar la guitarra, pero de una manera absolutamente *pelacable*”⁶⁸.

La pieza funciona de una manera bastante programática, como también sucede con “1989”, donde la música se encarga de describir una situación concreta, lo que es reafirmado desde su título. Esta descripción de una relación sexual, aunque sea a través de la abstracción del sonido puro, es inusual en la música chilena, y para Fulano significó instalar temáticas cotidianas dentro de la composición. En el marco general del casete, que evidencia un uso de la abstracción musical como violento discurso contestatario, esta pieza resulta un oasis, donde se vive una experiencia de placer que se constituye, por su contraste con el contexto, en una forma de liberación.

⁶⁸Entrevista a Jorge Campos. La expresión *pelacable* (pelar un cable eléctrico produciendo un cortocircuito) es sinónimo de locura y caos en el habla coloquial chilena.

5.5.2.-“Buscando Peyote”.

Es un lento tema instrumental, que parece funcionar como un viaje en busca de conocimiento, siguiendo el camino de las culturas prehispánicas y su uso de plantas psicotrópicas; es una alusión directa a los estados de conciencia alterada producidos por el consumo de drogas ancestrales, y a la liberación mental que estos estados posibilitan:

“ (El tema)“Buscando Peyote”, era para volar, o sea los conciertos de Fulano eran súper catárticos, porque así como nosotros, la gente estaba ávida de poder gritar “muera el dictador”, gritar contra la violencia, pero también era un descanso, era poder gritar todo eso y también sentirse en un espacio en el cual tú te puedes enajenar, y por eso duraban (tanto) los temas, el “Buscando peyote”; entonces Crisosto hablaba de eso (cuando presentaba el tema) “bueno nos vamos a un viaje, ustedes conocen esa plantita chiquitita”, en ese sentido usaba metáforas “ya, si claro, aquella que nos abre un poco, expandamos la mente” y la gente “ ahhh, la raja”, se podían fumar un pito ahí; entonces eran situaciones muy hermanables, dentro de todo lo que pasaba”⁶⁹.

En el inicio del tema aparece la batería marcando un beat muy lento, que se mantendrá durante toda la pieza, a esto se suma atmosféricamente el bajo con acorde en quintas y sonidos melódicos más agudos, y el teclado marcando la armonía, en un pedal de Do. Es el bajo quien toca la melodía principal. El saxo intervendrá en la parte B, cuando la armonía transita a Mi bemol. El tema A es el que más se repite, apareciendo B solo en dos ocasiones. Al final se reitera sección inicial, con bajo y batería, y termina con redoble de esta, en el minuto 8:49.

La pieza en general expone una atmósfera distendida, que encuentra su contrapunto en las intervenciones del saxo en la parte B, que no obstante no alcanza a cambiar la atmósfera global; no hay intervención de voz, por lo que la interpretación queda más abierta a la subjetividad de cada escucha; el hecho de que el tema principal sea tocado por el bajo funciona como un cambio de roles al interior de la instrumentación, lo que también puede ser visto como la irrupción de una mirada divergente, que nos plantea interrogar la realidad desde otro punto de vista. El tema es

⁶⁹Entrevista a Jaime Vásquez

descrito por los músicos como un viaje de conocimiento producido por el consumo de drogas, en este caso del Peyote, cactus ancestral usado por los shamanes mejicanos para ampliar su percepción de la realidad habitual⁷⁰, o para acceder a otra percepción de la realidad. La sensación sonora es luminosa, abierta, oxigenada y contrasta con el sonido abstracto del primer casete y el ambiente enrarecido del segundo. Esta es una de las piezas descartadas del disco debut por su larga duración, y es una de las pocas que Jorge Campos sigue interpretando hasta el día de hoy, con el *Colectivo Animal en extinción*. Claramente la obra intenciona una forma de liberación sensorial.

5.5.3.- “El dar del cuerpo”.

Crisosto afirma que el título viene del dicho campesino “¿dio de cuerpo?”, que significa textualmente orinar, por lo que la pieza manifiesta el asco y la náusea ante lo que se vivía en la dictadura, resultando la acción de vaciar el estómago como una respuesta para liberarse, botando todo lo malo que se ha tenido que tragar: “La idea principal es lo que dice el nombre del tema, es como ganas de vomitar de (asco de) lo que estás viviendo”⁷¹.

El texto de la primera sección rechaza la opresión militar y cultural, y reitera la sensación de asfixia social. El tema se inicia con acordes quebrados de piano y bloque de saxos. Hay cambios de ritmos y secciones, que introducen el solo de saxo tenor y posteriormente la sección A de la canción, en canto grupal:

No me interesa tu apuesta, y no me importa tu pelá,
Si estoy mareando mis neuronas, tendré cuidado al despertar.
¡No va más, ya no más!

Desamparado como un huevo, que se perdió de su mamá,
La mente ya me da problemas, no puedo ser no puedo estar.
¡Ya no más, nunca más!

Quisiera ver el horizonte, quisiera estar en libertad,

⁷⁰ El equivalente al peyote en Sudamérica es el cactus llamado “San Pedro”.

⁷¹Entrevista a Cristián Crisosto.

No aguanto más los uniformes, no puedo ver, no puedo hablar
¡Ya no más, nunca más!

Luego se produce un cambio súbito de sección, con un patrón rítmico melódico breve y repetitivo en teclado, que da paso a la parte B, cantada por la voz solista:

Y estoy cansada de mascar estas pastillas de mentira,
Quiero ingresar a mis sistemas una droga mortal.
Y estoy enferma con la patria, y me destruye tanta ira,
Llegó la hora de tomarme esa droga mortal:
¡Libertad, libertad!

En la segunda parte aparece el consumo de drogas como liberación desesperada para evadir esta realidad opresora en forma violenta; pues ya no se trata de un viaje en busca de conocimiento, si no de la trasgresión de la moral establecida y el escape, y se propone la solución, que esta vez no es el puñal que aparece en “La historia no me convence”, si no tomarse una droga mortal: “La libertad está tan perseguida como si fuera una droga prohibida, entonces en el fondo es eso, o sea, ya estoy cabreado de (todo)...dame eso, quiero tener la droga, libertad, nada más”⁷².

En las secciones de la canción se aprecia una doble búsqueda de liberación sensorial, primero la del cuerpo y luego la de la mente. El llamado a consumir la libertad como una droga remite al libertinaje extremo y al escape, caracterizando la desesperación de la época por terminar con la dictadura, y contrasta mucho con la apropiación que el neoliberalismo ha hecho de esta palabra.

5.5.4.- “Buhardillas”.

Este tema construye desde lo sonoro una descripción de liberación, esta vez en el juego infantil. La pieza se inicia cuando se percibe el sonido de una ventana que se abre, se escucha el canto de pájaros y a un grupo de niños jugando en una plaza. Ahí comienza la música que consiste en una especie de vals en 3/4, interpretado en unísono por flauta travesa y piano. La liberación se manifiesta por contraste con el sonido del

⁷²Entrevista a Cristián Crisosto

resto del disco, ya que la música de “Buhardillas” es clara y distendida, transmitiendo una sensación luminosa que sólo será opacada por el tema que le sigue, que justamente es “En el bunker”. En ese sentido esta pieza es una especie de respiro antes de sumergirse en la densidad final del disco. Es como la anticipación de una libertad futura, donde la gente pueda recuperar la inocencia de la infancia.

5.6.- VOZ Y GÉNERO.

En esta sección me propongo analizar el caso de Fulano desde la perspectiva de género, para esos efectos entenderemos esta categoría en su dimensión de “formas básicas de representación de relaciones de poder”, construidas desde las concepciones hegemónicas tradicionales que han regido nuestra sociedad (Scott 1986, citada en Cascudo 2013: 31).

En el libro de Fabio Salas *Mira niña, creación y experiencia de rockeras chilenas*, Arlette Jequier declara que nunca sintió ninguna diferencia con sus compañeros de banda, porque “ahí coincidías musicalmente de una manera única” (Salas 2012: 173). Algo similar fue lo que me declaró en entrevista personal (30/ 01/ 2017), indicando en el hacer de Fulano una ausencia de las tensiones habituales en la relación entre mujeres y hombres. De todas formas sobresalen elementos que pueden ser analizados bajo esta dimensión, la primera tiene que ver con la autodefinición de Fulano como banda de Rock, lo que los sitúa en un tipo de música que ha sido definido como una entidad social y artística asociada culturalmente al despliegue del poder y la fuerza del hombre (Becker 2010:104), la segunda es la expectativa sobre la imagen convencional de una cantante mujer, y otra arista es la estrategia que Jequier desarrolló para afrontar estas tensiones.

Desde el inicio Fulano se autodefine como una banda de rock, lo que implica que su hacer sonoro esté enmarcado en lo que tradicionalmente se entiende como una práctica musical que utiliza una intensidad muy alta, lo que fue desde los inicios un problema técnico para Jequier:

“Yo tocaba con un equipito así como, así una cosa chica, un Fender que era para bajo, ponte tú, pero era enano, y con mi microfonito y tenía que luchar contra el Willy que tocaba (batería) pero a todo cañón, más los otros que tenían equipos, entonces yo me vi enfrentada a una situación terrible que era que no me escuchaba. Entonces empecé a trabajar así más, para poder escucharme tenía que subir el volumen, entonces ahí yo me encontré con una situación técnica bien compleja, y a través de la práctica fui dándome cuenta que tenía que trabajar mucho más con mi cuerpo. (...) yo me tuve que

nivelar a la banda; piensa tú que el bajo mueve una perilla y ya está sonando a todo cañón, pero la voz está en el cuerpo”⁷³.

Esto obedecía a una necesidad consensuada del grupo de tocar fuerte, como parte de su propuesta expresiva y estética, decisión de la cual Jequier también era parte:

“Por ejemplo mis referentes fuertes eran el rock, yo venía del rock, o sea de escuchar a la Janis Joplin, y todos los demás igual. (...) la base claramente era rockera, o sea, la cosa era a concho, fuerte, bien fuerte”⁷⁴.

Esta dificultad surgida por la sonoridad de rock fue superada por Jequier mediante el desarrollo de una técnica vocal que le permitió nivelarse con los otros instrumentos y participar como una más en el colectivo, teniendo ella que subir al nivel de intensidad establecido por el estilo. Como contrapunto a esto podemos considerar el caso de la práctica del jazz, en donde se aprecia una relación distinta entre banda y cantante; si observamos performances de Billie Holiday o Ella Fitzgerald, nos daremos cuenta que es la banda la que nivela sus volúmenes a la intensidad de las solistas; algo similar puede apreciarse en la performance pop-jazz de Amy Winehouse y de rock de vanguardia local de Carolina Holzapfel.

El trabajo de Jequier como *frontwoman* de rock se enmarcaría en lo que Guadalupe Becker llama periodo de *transgresión* y que abarca de 1960 a 1989:

Las rockeras pioneras desde los sesenta y hasta los ochenta tuvieron que levantar sus carreras musicales por medio de acciones transgresoras, muchas veces con el soporte de algunas figuras masculinas que en esos momentos se encontraban en una situación similar, en épocas donde hacer este tipo de música fue algo socialmente cuestionado. En ese contexto, los juicios sociales que recayeron sobre algunas de ellas fueron generalmente más tajantes que los que se entabló sobre sus compañeros de banda (Becker 2011: 15).

Los juicios sociales que recayeron sobre Jequier tuvieron más bien que ver con ideas tradicionales de la sociedad chilena, que intentaban destacar su atractivo físico por sobre su rol de músico. Esto se aprecia en la entrevista “La Fulana de los “Fulano”,

⁷³Entrevista a Arlette Jequier.

⁷⁴Entrevista a Arlette Jequier

aparecida en la revista *El Carrete* n°1, de julio de 1989, realizada momentos antes de una presentación de la banda en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. En la conversación con la cantante se le pregunta su opinión sobre feminismo y el rol de las mujeres en la sociedad, a lo que Jequier responde “no sé, pero como que siempre me ha molestado el papel que se le quiere dar a la mujer. Eso de que aparte de cantar tiene que mostrar las piernas o que se yo, que tiene que ser estupenda”. Paradójicamente en el final de la entrevista se describe la siguiente situación:

Alguien avisa que “Fulano” debe subir al escenario y hasta ahí llega nuestro dialogo con Arlette. Afuera el grito de la “horda universitaria” parecía ensayado: “¡¡Mijita rica!!”⁷⁵.



Reportaje “La Fulana de los “Fulano”, revista *El Carrete* n°1, 6 al 12 de julio de 1989: 14-15.

La estrategia de Jequier para sortear estos juicios sociales fue validarse como músico, y como parte activa de un colectivo. Ella afirma que había una igualdad y

⁷⁵Reportaje “La Fulana de los “Fulano”, revista *El Carrete* n°1, 6 al 12 de julio de 1989: 14-15.

horizontalidad democrática en la práctica musical de Fulano, por lo que no sintió ningún tipo de discriminación; argumenta que esto se debe a la fusión desarrollada por la banda tanto en lo musical, en las prácticas y en la conjunción de identidades, que le posibilitaba aportar desde su ser e identidad:

“Yo canto desde mi existencia, de lo que me toca vivir, como de las experiencias que he tenido, desde mi infancia, desde todo. Entonces logro tener coincidencias estéticas desde los referentes que teníamos nosotros como grupo, que coincidían. A mí me interesaba el jazz, el jazz gringo, el jazz europeo; me gustaba la música antigua, me gustaba el rock, me gustaba..., entonces entre todos nosotros, claro, había una coincidencia, y escuchábamos las mismas músicas, entonces hay una sonoridad, hay una rítmica hay una profundidad, un..., que coincidimos, y para mí eso es la fusión; está el Hermeto (Pascoal), están todos metidos ahí”⁷⁶.

En esta conjunción de identidades se manifiesta el ser de Jequier desde sus distintas dimensiones, de lo cual lo femenino es una parte enunciada, así como lo son otras, tales como la búsqueda de una técnica vocal instrumental, la manifestación de la emocionalidad y la relación social con sus compañeros, declarando que lo principal es su participación desde lo musical:

“Lo fundamental era sumarme musicalmente al lenguaje, o sea no desde mi mundo socialmente “femenino”, si no que desde lo musical, entonces me preocupaba de estudiar hard, pero no así “voy a ponerme a estudiar”, si no que era... “¿Cómo hago para poder nivelarme a los volúmenes, como hago para ser rápida en una frase de saxofón?” que esto está hecho así pero desde lo vocal no había sido abordado, yo tampoco tenía conciencia de ello, pero yo escuchaba al Hermeto, o escuchaba a la Maggie Nichols, o a la Ursula Dudziak, entonces eso ya se estaba haciendo, pero en otro lado, no acá, y para mí *eso era*, yo necesitaba tener como un desempeño vocal instrumental a la par de los otros instrumentos”⁷⁷.

Es así como decide desarmar la figura convencional de cantante, empujar los límites de lo que tradicionalmente esto significaba, convirtiéndose en un instrumento integrado al resto de la banda, y apartándose del atractivo sexual. Esto lo logra ampliando la gama de recursos vocales y de la performance de la canción, utilizando

⁷⁶Entrevista a Arlette Jequier

⁷⁷Entrevista a Arlette Jequier

fonemas, gritos, susurros, gruñidos, canto afinado, scat de jazz, aproximación de rock, etc.

Por su característica comunicativa, es difícil desligar la voz de su función como emisor de mensajes, siendo lo esperable que esta transmita el contenido de la canción mediante un discurso claro, articulado por la palabra. Cuando esta desaparece nos encontramos con una situación en que la voz se desliga de su uso tradicional en la comunicación, se convierte en un instrumento para otro tipo de mensajes o comunicación, que transitan desde el inconsciente y la emoción, sin pasar por el filtro de la razón, y tal vez por esto es que logra una relación más estrecha con las audiencias, como nos dice Simon Frith:

Podemos identificarnos con una canción tanto si entendemos el texto como si no, tanto si conocemos previamente al cantante como si no, porque es la voz -no el texto de la canción-lo que provoca nuestra reacción inmediata (Frith 1987: 429).

En resumen podemos decir que la estrategia vocal desarrollada por Jequier elude caer en los patrones comunes de la *front woman*, prefiriendo la estética de “músico de orquesta”, por lo que su visión de lo femenino consiste en sacar a la cantante del rol de objeto decorativo y llevarla al rol de instrumentista, en estricta relación de *igualdad* y cooperación con sus compañeros y de *diferencia* en su ser mujer.

5.7.- RELACIÓN CON EL JAZZ.

El trabajo de Fulano es auto catalogado por los músicos como rock. De todas formas en su estética, sonido y técnicas de trabajo se aprecian muchos elementos de la práctica del jazz, con un tratamiento atípico y descentrado, y con una cercanía a su lenguaje libre, manifestado en la improvisación. Por otro lado la banda muestra una distancia con la significación elitista que se le ha dado al estilo en Chile, que tiende a “despolitizarlo”, razón por la cual prefieren desmarcarse de la etiqueta jazz. Esta percepción probablemente viene de las practicas que dieron origen al Club de Jazz de Santiago en 1943, y su posicionamiento como institución hegemónica para la difusión del estilo, definiendo su estética, estudio y recepción a partir de los que un grupo de aficionados provenientes de profesiones liberales consideró que debía ser lo correcto, etiquetando esta música como “arte”, e incluso cayendo en el menosprecio a los músicos profesionales por su condición social (Menanteau 2006: 66-67). Será con la aparición de la fusión criolla en los 70 que estas prácticas elitistas tenderán a moderarse, pero no a desaparecer⁷⁸.

No obstante, en Fulano la soltura para enfrentar los solos y la situación improvisatoria, el escuchar a los solistas y generar atmósferas en concordancia con lo desarrollado por estos se explica claramente por una práctica informada de jazz al interior del grupo. A esto se suma la audición constante que realizaban los músicos de variados trabajos pertenecientes a la escena de jazz de vanguardia, el free jazz, y al sello ECM europeo⁷⁹. Nombres como Miles Davis, Weather Report, Jaco Pastorious, Ornette Coleman, Don Poulenc, Hermeto Pascoal, entre otros, son habituales al definir los gustos musicales de escucha de los integrantes de Fulano:

“Entonces nosotros nos juntábamos y escuchábamos mucha música (...) dentro del contexto del jazz, del free, y de ahí para adelante. O sea estamos hablando de bandas como (las de) Chris Cutler, Fred Frith, estamos hablando

⁷⁸Por ejemplo la aparición de la Conchalí Big Band en los 90 constituye un hito, al conducir el estilo a una práctica en sectores populares.

⁷⁹ECM, Edition of Contemporary Music es un sello alemán fundado a fines de los 60, que se caracteriza por ediciones de jazz que se alejan de los cánones comerciales comunes. Para referencias ver www.ecmrecords.com

de los ingleses; había un grupo norteamericano que se llamaba *B efect*, son gente más bien que trabajaba en la experimentación, con elementos, casi todos si, un poquito del jazz. U otros, otras bandas que nosotros escuchamos mucho, por ejemplo *Codona*, que son agrupaciones formadas en los 80, y que era fusión étnica que le llaman ahora, o *World Music*, con esas palabras, donde participaba Don Cherry, participaba Collin Walcott, participaba Naná Vasconcelos. Entonces esa fue una época de fusión muy potente, experimentación, tanto en el área del jazz donde salieron estos personajes, salieron para fuera, pero también estaba esa otra mezcla de fusión con elementos africanos, por ejemplo el *Arte Ensemble Chicago*, que eran ritualistas”⁸⁰.

En ese sentido las prácticas de escucha de jazz por parte de la banda también intencionaron la búsqueda de propuestas vanguardistas, alternativas y extremas que estuvieran moviendo las fronteras entre estilos y descentrando el posicionamiento tradicional del género. Mucho de esto se refleja en creaciones de Fulano que pueden ser inscritas dentro del contexto del jazz, ya sea por su estructura improvisativa, la cita a una sonoridad jazz, la cita a temas de jazz y su práctica solística, o la cita a ciertos creadores de jazz. Esto se aprecia con claridad principalmente en algunos temas de su segundo casete, que pasaré a comentar.

5.7.1.-“Nena no te vayas a Chimbarongo, no te vayas hoy, ándate mañana”.

La pieza, de autoría de Crisosto, comienza con un bloque de saxos tocando un atonal tema A, acompañados por la batería en estilo jazz, luego se produce un incisivo bloque en todos los instrumentos, lo que da una sensación de tensión que desemboca en el solo de la batería. Al final de este la banda se sincroniza en tempo de swing y toca un motivo B en la estética de las Big Bands. Comienza el solo del bajo eléctrico siguiendo la misma línea, luego continúa el solo de piano, el que va desestructurándose progresivamente, hasta que finalmente se sale completamente del pulso. Retoma la banda el tema B y comienza el solo de saxo, que a su vez introduce la aparición de la voz femenina, que solea mientras la banda canta repetitivamente: “¡Nena no te vayas, nena no te vayas!, ¡nena no te vayas, nena no te vayas!”

⁸⁰Entrevista a Jaime Vásquez.

El motivo grupal acentúa el juego vocal con la cantante, que en una serie de gritos da corte a la sección, retomando el desempeño en bloque de la banda, y terminando en unísono rítmico. Este fonograma es de los pocos en que Fulano se propone sonar como un grupo de jazz, aunque tensionando los papeles: el primer solo es de batería (tradicionalmente en el jazz la batería hace su solo al final), en su solo el piano pierde completamente el pulso, la cantante no canta texto alguno, la banda es la que canta pidiéndole que no se vaya, y finalmente vuelven al sonido más *Fulanesco*, caracterizado por bloques de acordes, ritmos fragmentados y su distancia con el swing:

“El “Nena no te vayas a Chimbarongo” es para reírse un rato, es como una Big Band (...) y parte con una cuestión que no tiene nada que ver con jazz, o sea *pan pa pan ti ti* (canta motivo atonal inicial del tema), pero eso es como un descanso, ese tema es como un..., no la primera parte, pero cuando ya pasa al swing, es como un descanso de la densidad de otros temas”⁸¹.

En ese sentido el tema unifica la burla como gesto político de resistencia a la realidad hegemónica, con la risa como generadora de catarsis a la tensión imperante. Es un breve coqueteo con el jazz en su formato más tradicional, del que la banda se apresura escapar.

5.7.2.-“Que o la tumba serás”.

El tema revela una relación directa con el trabajo del jazzista brasileño Hermeto Pascoal, así como una cita exacta del tema “Summertime” de Gershwin en clave de jazz, lo que es desarmado en la dinámica de experimentación sonora y ruido ya usada por la banda en otras composiciones. Se inicia con una mezcla aleatoria de ruidos, luego se estructura el tema A con unísonos rítmicos en flauta travesa y piano, que recuerdan el estilo de Pascoal. En sección B queda sonando el bajo haciendo una base repetitiva y comienza el solo de saxo Soprano en estilo jazz fusión. Se desestructura ritmo, hay cambio de pulso por uno más lento, y comienzan a tocar “Summertime”, en la tradición de interpretación de *standard*, con *walking bass* pero con batería pesada en el estilo de

⁸¹Entrevista a Cristián Crisosto.

Tony Williams⁸². Luego de unas vueltas de solos sobre el tema, regresan a la base de B para continuar el solo en esa estructura. Se reitera brevemente tema A, luego sobreviene un momento de pausa, donde incluyen ruidos aleatorios, con objetos sonoros alternativos, susurros y voces dichas como con una máscara o una media puesta sobre la cabeza: “a los malditos gobernadores”, “a los malditos dueños del mundo”, a las que la banda va respondiendo aleatoriamente y con un grito. Se produce vuelta al tema B en el bajo y concluye la pieza en unísono. Un tipo de experimentación similar fue realizada por Pascoal en su disco *A música livre*, de 1970⁸³.

El título del tema establece una intertextualidad con el himno nacional de Chile, que en una de sus estrofas dice: *que o la tumba serás de los libres, o el asilo contra la opresión*, pero en este caso se omite intencionadamente la palabra *libres*. El conflicto se manifiesta claramente con el grito “a los malditos dueños del mundo”, que reemplaza a la letra tradicional del himno y nos ubica en una situación de resistencia global. Aunque la música no presente ninguna cita evidente a la *canCIÓN nacional*, el uso del jazz en su dimensión de música negra puede significar la irrupción de los “otros” invisibilizados en la construcción de nación, estableciendo un puente entre otredades y subalternidades norte-sur, y mostrando la imposibilidad de la estructura hegemónica de asimilar una expresión de la otredad como suya o “nacional” debido al componente racista en la ideología de las elites (Corti 2015: 154), generando una brecha en la que los discursos patrios quedan vacíos de contenido real: no hay tumbas para los libres, ni asilo contra la opresión.

5.7.3.-“Perro, chico, malo”.

Pieza instrumental creada por Vivanco, la obra consta de dos temas contrastantes (A y B), que se van alternado durante el desarrollo, así como también una sección C que

⁸²Tony Williams fue baterista de la banda de Miles Davis en los 60 y pionero del jazz rock.

⁸³De hecho el tema “Gaió da roseira” que aparece en *A música livre* incluye extensos solos de birimbao tocado con arco de violín, una sección de botellas sopladadas como si fueran zampoñas, incoherentes gruñidos y gritos proferidos por Pascoal y un largo solo de batería; todo unificado por el tema central, tocado en flauta travesa.

sirve de puente entre la intervención de dos solistas que improvisan: la voz femenina y el bajo eléctrico. Existe un uso particular de la intensidad, determinado por las combinaciones de textura de los arreglos y el desenvolvimiento de los solistas. En el caso de la textura, esta se trabaja principalmente para generar el efecto de un bloque sonoro que funciona al unísono y satura el espectro de audición, por lo que salvo algunas excepciones, se privilegia el funcionamiento continuo de todos los instrumentos, incluso cuando cumplen el rol de acompañamiento de un solista, al que siguen con intervenciones contrapuntísticas.

A pesar del título, para Arlette Jequier el fonograma representa la vida musical de la banda y su relación con el barrio Bellavista; es uno de los pocos temas que nos hablan de la vida cotidiana del grupo, que en sus inicios se movía entre los continuos ensayos en el Café del Cerro, y los momentos de distensión en el restaurante Venecia, ubicado a pocos pasos de la sala de ensayo:

“El “Perro, chico, malo” era como más a lo cotidiano, eso tenía que ver con el barrio Bellavista y de un perrito que vivía allá, pero que tenía que ver con nuestro diario vivir, de cómo íbamos a tocar, es hacer como una foto de tu estar nada más, sin demasiado, sin cabeza”⁸⁴.

Esta pieza tiene una marcada relación con el descentramiento rítmico realizado en el jazz por Thelonious Monk, específicamente en los temas “Epistrophy” y “Straight no Chaser”, de los que parece tomar inspiración, y que también aparece en las piezas “Off minor” y “Well you needen’t”, en donde un breve motivo melódico es reiterado en distintas partes del compás, tensionando las acentuaciones naturales de este.

“Entonces habían unas improvisaciones y una cosa rítmica muy rica, y el Vivanco tenía ese juego muy interesante, que era muy lúdico y también muy desafiante, porque claro, tú estabas dándole todo el tiempo, sacándote de la estabilidad rítmica y metiéndote en cosas bien complejas, porque se cruzaban ritmos o frases con los saxofones, yo misma me metía, entonces ahí estabas todo el tiempo exacerbando igual una posición más creativa dentro de lo musical, o sea tenías que ir puliendo para poder sentir el juego ese, que requiere como estar despierto”⁸⁵.

⁸⁴Entrevista a Arlette Jequier

⁸⁵Entrevista a Arlette Jequier

Considerando todos estos elementos atípicos, se aprecia aún que la pieza utiliza una estructura de jazz, fijada claramente por una presentación temática (A y B) que es desarrollada mediante la improvisación de solistas. Para los músicos la diferencia principal con el jazz está dada por el acompañamiento, que sustituye la armonización tradicional por una intervención contrapuntística de parte de la banda:

“Eso era lo importante que teníamos nosotros a nivel improvisativo, que las bases las creaban en base a la improvisación del solista. El solista instalaba con sus conceptos de improvisación en ese minuto, decía “mira esto es lo que yo tengo”, y ahí la base se plegaba, es al revés de lo que hace el jazz. Por eso nuestra construcción improvisativa era tan potente en el tema, porque finalmente el improvisador mandaba todo, mandaba la base”⁸⁶.

Otro elemento de diferencia con el jazz es la intensidad, que se manifiesta a alto nivel, confirmando la aproximación de rock en la interpretación de la banda. De todas formas parece haber un juego constante de cita al jazz, de cercanía y deconstrucción del estilo, que valora su práctica de libertad y azar y que desdeña su rol elitista y aparentemente apolítico. Este uso o apropiación del jazz recortado de su práctica y pegado como parte de un collage que reúne otras estéticas y prácticas aparece también en el solo que Jaime Vivanco realiza en “Honor, Decencia, Dignidad, Moral y Patria”, que va en la línea de juntar música aleatoria y jazz en su sonido más tradicional, en una fricción de musicalidades que termina por desarmar el concepto de solo tradicional.

En resumen, el análisis de estos temas nos muestra el uso que Fulano hace del jazz en una performance descentrada de él, que valora la experimentación que posibilita la improvisación, que reconoce la impronta de la otredad negra en el estilo y su mensaje de liberación, y que sirve como plataforma para otras experimentaciones sonoras de vanguardia que tengan como base la inclusión del azar. Esta inclusión de jazz en otros contextos es lo que ha dado pie para hablar de *Fusión*, concepto que desde su origen implica una colonialidad del poder (Corti 2015: 32), por lo que algunos prefieren mejor hablar de *Fricción* (Piedade 2003:54).

⁸⁶Entrevista a Jaime Vásquez. Como ya se dijo en sección 4.2 de esta tesis, esta fluidez en la creación de acompañamientos también era posible gracias a la amplia gama de recursos armónicos que manejaba el pianista Jaime Vivanco, “el doctor Vertical”.

5.8.- FRICCIÓN DE MUSICALIDADES.

En esta sección trataré uno de los temas centrales de mi tesis, consistente en la posibilidad de conceptualizar el resultado sonoro de la poiésis de Fulano durante los 80, identificando las estrategias usadas para organizar y procesar los materiales musicales y las prácticas puestas en juego. El trabajo realizado por la banda presentó una gran dificultad a la hora de situarla dentro del panorama de la creación nacional; a partir de la publicación de su primer casete se han utilizado conceptos como *eclecticismo*, *eclecticismo contrahegemónico*, *rock de vanguardia*, *fusión* y *contrafusión* para definirlos. Indagaré en la pertinencia de ocupar el concepto *fricción* de Acacio Piedade⁸⁷ para abordar el análisis de la obra “Suite Recoleta”⁸⁸; a modo de ejemplificar lo que considero una aproximación más precisa al problema de estudio, presentándolo como un modelo a generalizar en la comprensión global de la obra de Fulano.

Piedade habla de *fricción de musicalidades* como un proceso en que las musicalidades dialogan pero no se mezclan, no hay fusión; la identidad original permanece intacta, habiendo roces entre sus bordes y manteniendo su núcleo sin alterar, por lo que A+B no sería C, si no AB (Corti 2015:30). Esta práctica deriva en un dialogo entre lenguajes musicales que se citan y referencian, por lo que desplaza el eje desde la mezcla de géneros o estilos a “modos de hacer música”. En esa línea, cuando Menanteau afirma que en Fulano no habría una “integración orgánica y consciente con la música tradicional chilena” (Menanteau 2006: 133-134), da pie para pensar el caso de la banda como una fricción de musicalidades en la línea de Piedade.

5.8.1. La suite Recoleta

Convencionalmente una suite es una “conjunto de piezas instrumentales reunidas para ser tocadas en una sesión sencilla. En el barroco constaba de varios movimientos en la misma tonalidad, algunos de los cuales estaban basados en formas y estilos de la

⁸⁷Ver sección 1.3 del marco teórico de esta tesis.

⁸⁸“Suite Recoleta” aparece en el casete *Fulano*.

música de danza”⁸⁹, definición que no deja de ser curiosa cuando se trata de analizar una de las composiciones más populares de Fulano y definida por ellos mismos como una de las más representativas de la banda. “Suite Recoleta” de Jaime Vivanco, conjuga elementos de jazz, rock, folclor y música académica de vanguardia, y desde su título hace alusión expresamente a un conjunto de elementos diversos, que serán reunidos en su poiésis interna.

La pieza comienza con un redoble de Cueca en la batería, muy rítmico, para dar paso a una armonía en intervalo disonante, tritónico, de los acordes Gmaj7 y C#m7(5b). Sobre esto se instala una frágil melodía en 6/8, muy cantabile y que puede relacionarse con el estilo del Canto Nuevo y su imperativo de “decir sin decir”, de “*enmascarar* el mensaje mientras más abiertos son los medios” (Jordán 2009: 94), dado que la cantante recurre a fonemas y no a palabras para presentar el tema.

Luego de un puente en ritmo de negras aparece un segundo tema sobre un intrincado motivo melódico en un marcado 3/4, con unísono de voz, flauta travesa y piano, que parece un ejercicio de vocalización para cantantes, pues hace funcionar la voz en un registro amplio, como si fuera un instrumento. Al final de este entrará el saxo soprano retomando un motivo cantabile, con voz y flauta travesa al unísono.

Es así como llegamos al solo de saxo sobre una armonía de 18 compases, sobre la que se desarrollan 3 coros⁹⁰, inscritos más claramente en la tradición de improvisación de jazz. Luego vendrá una sección de quiebre rítmico y unísono en la orquestación, que marca el fin de esta sección y que da la ambientación sónica para el solo de voz. Este se plantea sobre los acordes Gmaj7 y Fmaj7, en una sonoridad modal mixolidia, y con un desarrollo vocal instrumental, con un despliegue de rítmicos fonemas que transitan entre susurros, melodías y gritos. En el clímax se irán sumando saxo y flauta travesa en el acompañamiento, retomando la idea de tonada o cueca en la base rítmica, dando término a la obra en *fade out*.

“Suite Recoleta” tiene un papel relevante en la memoria que los músicos tienen de esa época, y en cómo la improvisación colectiva se aúna con emergentes tendencias autorales individuales. En esta búsqueda composicional Jorge Campos nos indica

⁸⁹*Grove dictionary*, entrada *Suite*, por David Fuller.

⁹⁰ En jazz se denomina *Coro* a una vuelta de improvisación sobre la armonía del tema.

detalles de la poiésis de Vivanco y el aporte de la base rítmica en afirmar el carácter de la obra:

“La frase clásica de “Suite Recoleta”, por lo que yo me acuerdo, la escribí (Jaime Vivanco) en una micro, como escuchando la melodía y la armonía, porque el Jaime era muy estudioso de armonía, como de todo lo que es las aproximaciones de medio tono, las progresiones armónicas de Coltrane, las progresiones armónicas del bebop, las progresiones armónicas de Miles, de Bill Evans, entonces hay mucho de eso ahí. Hay mucho de construcción jazzística en la estructura de “Suite Recoleta”, y yo creo que la cueca llegó más bien de lo que el Willy y yo aportábamos, que era una cosa siempre con tritonos, siempre con cuartas aumentadas; y el inicio del tema es eso: Sol, Do sostenido, en cueca, como esa cuestión muy usada en el Fulano de las terceras menores, progresiones de terceras menores; entonces ese tema fue como el primero que nosotros sentimos que el público lo recibía como... así como con la belleza de lo que puede ser la música, porque los otros temas, eran muy intensos”⁹¹.

El uso del ritmo de cueca en la “Suite Recoleta” es más que un tinte local o étnico, y funciona en oposición al uso oficial que hizo de este la dictadura. Araucaria Rojas nos dice que el régimen militar utilizó la cueca como vestigio del “deber ser” nacionalista que imponía la “refundación” del país, lo que fue refrendado con acciones como su institución de “Danza Nacional” en 1979, la creación del decreto de 1980 que imponía su enseñanza obligatoria en colegios, y la instauración en 1989 del Día Nacional de la Cueca (Rojas 2009: 54-55). Jorge Campos relaciona las vivencias de Vivanco en el barrio de Recoleta y la inclusión de este ritmo en la obra como algo natural a la hora de crear una música santiaguina de carácter chileno: “qué más chileno y santiaguino que Recoleta con cueca”⁹², nos dice, reapropiándose del carácter popular de esta danza y de la significación libertaria que había recibido ya en tiempos de la independencia y que aún ostentaba en las múltiples cuecas de resistencia creadas e interpretadas durante la dictadura⁹³.

⁹¹Entrevista a Jorge Campos.

⁹²Entrevista a Jorge Campos.

⁹³Este uso de la Cueca aparece también en la pieza “Fulano”, que abre el casete de 1987.

5.8.2. Fricción y diálogo.

De lo observado en el análisis de “Suite Recoleta” se puede apreciar el uso de diversos materiales musicales y temáticos, como lo son el ritmo de cueca, la armonía tritónica del inicio, la armonía de jazz en la secuencia de improvisación de saxo que remite a la tendencia más tradicional de este estilo, la armonía modal en el solo de voz que remite a la exploración hecha por Miles Davis y el freejazz desde los años 60, el uso de una melodía cantabile cercana al estilo del Canto Nuevo, el uso de una melodía vocal de carácter instrumental cercana a prácticas académicas, y el desplazamiento del rol convencional de la cantante por el de instrumentista vocal.

Todos estos elementos se conjugan e intersectan, dando forma a una pieza que los integra sin invisibilizarlos: la obra no es una tonada jazz o rock, como sí lo son algunos temas de La Marraqueta, Los Jaivas o Congreso⁹⁴. La armonía disonante del inicio no da paso a una melodía atonal en el estilo de la vanguardia académica, sino a un delicado motivo vocal. La armonía de jazz en el solo de saxo no encasilla a este en el estilo, si no que acompaña las incursiones del instrumento en la sonoridad ternaria y el auge de intensidad que la pieza va requiriendo. De esta observación deduzco que la banda opera en el plano de la unión de materiales musicales diversos casi inconexos, o el *collage musical*, configurándose una apropiación de las técnicas de las vanguardias históricas europeas por un lado, y una forma de fricción de musicalidades por el otro.

Como ya he comentado, para los dadaístas el arte de la modernidad era inseparable de la experiencia vital, por eso ocupaban técnicas aleatorias que dieran espacio al azar en la creación, como el *cadáver exquisito* y el *collage*. En ese sentido tenemos que las prolongadas sesiones de improvisación que dieron forma al sonido *fulanesco* y el rol activo de los solistas dentro de los temas fomentaron la inclusión del azar desde los inicios de la agrupación.

Por otro lado tenemos que el trabajo de la banda aún este *collage* en un diálogo de musicalidades entre la llamada vanguardia en música de arte con músicas consideradas “otras”, como el mismo jazz, el rock, y el folclor. En este caso, la música

⁹⁴Ejemplo de esto son los temas “Tonada para la Pachamama” de La Marraqueta, “Desde un barrial” de los Jaivas, e “Hijo del diluvio” de Congreso.

posibilita el encuentro entre “otros” distintos y distanciados, algunos más cercanos al centro global y otros más lejanos, cuidando que su naturaleza interior se mantenga, pero unificados por una forma rítmica o melódica que los direcciona con precisión. Esto me hace pensar que se trata de un proceso de *fricción*, pues produce una interacción entre musicalidades divergentes, que aun así posibilita la aparición de una forma nueva. Esta fricción se aprecia también en el proceso creativo, pues en él se intersectan las seis identidades de los músicos, con sus modos particulares de hacer música, las que son puestas en diálogo mediante la improvisación, de la que surgen estructuras musicales que en algunos casos remiten claramente a un compositor, el cual aun así deja el espacio para que los demás músicos contribuyan a enriquecer los temas o vayan creando nuevas estructuras sobre ellos en la medida en que la música lo requiera.

Lo realizado con el ritmo de cueca en “Suite Recoleta” y en el tema “Fulano” produce una *relación de fricción* estilística con los materiales de jazz y rock presentes, a la vez que fija una oposición con el discurso de la dictadura. Otro tanto sucede con la inclusión de ritmos mapuches en “Sentimental Blues”, el inicio oriental de “La historia no me convence” , las citas al jazz en “Que o la tumba serás”, el uso de batería electrónica en “Rap-Rock”, la marca de música de arte en “Maquinarias”, “1989”, “¿Y ahora qué?” y “Gran restrictor ten piedad de nosotros”, la mezcla de expresiones aleatorias en “Fruto del goce” y “Que o la tumba serás”, el descentramiento rítmico en “Perro chico malo”, “El dar del cuerpo”, “Honor, decencia, dignidad, moral y patria”, ejemplos en los que la relación de fricción entre los componentes se da en forma dialógica, posibilitando la reunión de diversas musicalidades en un discurso contracultural, sin dejar por eso de estar cargada de las tensiones entre colonialismo cultural e identidad nacional, y entre globalización y regionalismo (Piedade 2003:55).

CAPITULO 6.- CONCLUSIONES

Los elementos relevados en el análisis del objeto de estudio pueden ser organizados y entendidos mediante dos ejes epistemológicos, que posibilitan una aproximación tanto desde las formas de hacer música como de las connotaciones culturales de la obra creada. Respecto de las primeras, aparecen los conceptos de técnicas poiéticas descentradas y de fricción musical, y respecto de las segundas aparece el uso del absurdo como gesto político y la significación contracultural del trabajo de la banda.

6.1.- Técnicas poiéticas descentradas

Las *técnicas poiéticas descentradas* se dan en cuatro dimensiones, consistentes en el descentramiento en el uso de materiales, el descentramiento del intérprete, el descentramiento del público y el descentramiento de símbolos culturales.

1) Descentramiento en el uso de materiales:

En la creación del sonido *fulanesco* se aprecia un uso descentrado respecto de los materiales musicales, consistente en melodías disonantes, ya sea por el reiterado uso de la cuarta aumentada y de escalas atípicas como el modo lidio, la escala disminuida, la escala hexáfona y la escala cromática; una armonización no exacta, producida por el empleo continuo de *cluster* armónicos y la desafinación de medio tono de un instrumento respecto al conjunto. Esto genera una irritación sonora, que era intencionada como una manera de manifestar en mejor medida la sensación de tensión imperante. También hay un continuo descentramiento rítmico que privilegia los compases irregulares y el contrapunto polirrítmico; hay un uso de alta intensidad sonora, que genera una interpretación violenta del sonido; y hay un descentramiento en la práctica estilística, al interpretar jazz sin ajustarse a su estética sonora y formal, y al tocar rock sin su instrumento ícono: la guitarra eléctrica.

2) El descentramiento del intérprete:

En el caso instrumental se observan una serie de técnicas que intencionan dislocar al músico en su función tradicional de intérprete, generando una performance instrumental atípica, en la que cada uno busca sacar su instrumento del uso tradicional, ya sea al explorar formas distintas de ejecución, al modificar su sonido con efectos externos, o al modificar la materialidad del instrumento. Lo mismo sucede con la voz, que es tratada en la línea de un instrumento vocal, sacándola del rol tradicional de intérprete de canciones.

3) Descentramiento del público:

Así mismo se aprecia la inclusión de elementos de la performance que funcionan como provocaciones intencionadas a las audiencias, debido a las significaciones culturales de los materiales empleados, como la resignificación del saludo nazi en gesto catártico; la casi ausencia de letras en su primera etapa, lo que dificulta en extremo al público seguir una melodía o interactuar con la banda en el “coro” de una canción; y la dificultad rítmica para bailar una música que contiene reiterados cambios de métrica, acento y pulso.

4) Descentramiento de símbolos culturales:

En esta categoría aparece el uso descentrado de elementos tradicionales como las cintas al revés de discursos del dictador y su connotación demoníaca, la reapropiación de la cueca como baile libertario, y el uso del saludo nazi como burla a la dictadura.

En ese sentido la evidencia de una música que tiende a rechazar la identidad convencional del músico y creador es indicador de una necesidad individual y colectiva de descentramiento en el hacer grupal de la banda, en el que las estructuras musicales, y las técnicas tradicionales de performance instrumental ya no dan abasto para las necesidades expresivas del colectivo, a la vez que hacen eco de las transformaciones en el pensamiento global de la época (Hall 2010). También esta diversidad de elementos atípicos son puestos en juego mediante la improvisación, que tiene una gran centralidad discursiva y performática, pues configura expresiones de individualidad en una labor de

conjunto y da como resultado un tipo de composición colaborativa (Quintero 2013), por lo que resulta en un descentramiento en relación a las técnicas formales de composición musical de occidente, dando paso al tipo de descentramiento que implica una celebración de la heterogeneidad, así como una forma de identidad que resulta en oposición a la construcción occidental. En resumen estas técnicas poiéticas descentradas exhiben elementos de crisis de la identidad posmoderna, así como una actitud de descentramiento respecto del pensamiento hegemónico.

6.2.- Fricción musical

El conjunto de técnicas poiéticas descentradas son articuladas en un *collage musical*, por lo que me parece pertinente conceptualizar este resultado como una *fricción musical*. Este collage está compuesto de una amalgama de musicalidades subalternas, que son colocadas al mismo tiempo en una relación de tensión y síntesis, de aproximación y distanciamiento con la musicalidad global hegemónica (Piedade 2003:55), en pos de una creación que los agrupa sin ocultar sus identidades en fricción. Esto mismo sucede con los modos de hacer música, en los que se rompe con la hegemonía de un líder, optando por la consolidación de una identidad colectiva que reúna las identidades individuales. Otro tanto puede apreciarse en el tratamiento de los estilos, que no son usados cubriendo las características propias de los otros, sino que colaborando en pos de la expresión que la música requiere.

En la fricción de Piedade (2003), los músicos desarrollan una estrategia para distanciarse del centro hegemónico, utilizando indistintamente musicalidades de norteamérica y brasileñas, dando por resultado una fricción en la que diversos modos de hacer música colaboran y dialogan en la creación de un jazz brasileño, permitiendo que el núcleo de las identidades subalternas se manifieste y no sea anulado por la influencia colonial. El lugar de intersección está en las fronteras, que por la misma razón deberían ser móviles y permitir desplazamientos según la naturaleza de la fricción que se desee realizar y la preponderancia identitaria en uno u otro momento de una pieza. En la fricción de Fulano habría un encuentro colaborativo entre distintas musicalidades que no buscan rescatar una “identidad” respecto de la hegemonía (como en el caso brasileño), si

no que justamente ocultar esta identidad en una operación de lucha clandestina contra una dictadura. En este caso las musicalidades no se fusionan, si no que colaboran, se intersecan y se friccionan en pos de un objetivo antisistémico.

6.3.- El absurdo como gesto político

Las ideas actuales sobre obra y autor consideran un desplazamiento de este último, dando énfasis al contexto de origen de las obras, y estableciendo que la creación es un acto de apropiación cultural, una negociación entre creador y cultura (Pekacz 2004), por lo que se entiende que muchos materiales musicales utilizados por los compositores están ya presentes en la cultura y son reutilizados cada cierto tiempo de acuerdo a las necesidades estéticas y expresivas de una época. En ese sentido los postulados dadaístas continuarían latentes a lo largo de todo el siglo XX, siendo ocupados en diversos momentos por autores tan diversos como Varèse, Cage y Sex Pistols (Pérez 2009), por lo que no resulta extraño que también hayan tomado cuerpo en algunas de las composiciones de Fulano y en sus técnicas de creación.

Es así como se observa que el discurso estético de Fulano se plantea reflejar el discurso político de la banda y su visión de la realidad del momento. Como ya se comentó en el capítulo I, el movimiento futurista se planteó el uso del ruido como parte de un arte sonoro que expandiera las fronteras del sonido, así como el dadaísmo lo usó como parte del espectáculo de provocación. En el caso de Fulano es parte de su resistencia a la contingencia, pues a la violencia política oponían una performance violenta en términos de disonancia e intensidad. Lo ilógico y lo abstracto van ganando lugar en el uso de la voz como instrumento sonoro, desplazando la emisión de palabras confusas hacia un ruido confuso, el que se conecta más directamente con estados de ánimo y sensaciones, aportando desde lo aural a la vivencia emocional del proceso descrito. Otro tanto sucede con la burla y el sinsentido de las letras. Fulano ocupa este absurdo como gesto político, porque al igual que hicieron dadaístas y en alguna medida situacionistas, este collage de ideas reunidas por azar, con materiales textuales, musicales y simbólicos diversos, funciona como una provocación continua y una marca

territorial, en donde lo absurdo es la herramienta para rechazar el sentido común del régimen y denunciar la represión política, pero en términos más amplios también sirve para constatar la crisis de las ideas de la modernidad y la lógica occidental, en su afán de imponer una visión objetiva de la realidad, la que Fulano se empeña en desarticular constantemente, avanzando en una óptica alternativa, contracultural. En suma Fulano va construyendo artefactos sonoros con un claro fin de resistencia, que mediante lo ilógico provocan a los valores de la dictadura y asumen el rol de agente provocador del artista.

6.4.-Inscripción Contracultural

En el caso de la inscripción contracultural de Fulano, que se refleja en las dimensiones de espacio de lucha y refugio del bunker, se podría decir que la poiesis musical de Fulano moviliza una actitud de oposición y protesta que delimita un territorio, marcando el espacio donde se edifica el bunker, y señalando el *adentro* y el *afuera*. El *adentro* es refugio y trinchera, ahí se ubica el laboratorio de sonido en donde los músicos experimentan utilizando el arsenal de técnicas poiéticas descentradas ya descritas. Por su parte el *afuera* es todo lo que la banda no está dispuesta a tolerar y a lo que hace frente a través del sonido. La creación de este refugio sonoro fue la solución que los músicos encontraron para poder resistir a la asfixia social del momento, a la crisis causada por la represión de la dictadura pero también a la presión generada por distintas estéticas sonoras que implicaban éticas militantes (Canto nuevo) o la evasión total (Pop de los 80). Esta separación entre afuera y adentro puede ser entendida como un espacio intersticial, o como un espacio de realidad alternativa para un grupo de personas, por lo que claramente puede ser conceptualizado como contracultural.

Avanzando más allá de las nociones de descentramiento y contracultura detectadas, parece ser que lo que corona la valoración social de Fulano en esa época es el logro de haber creado una estética sonora propia (Frith 1987:419), que también podía ser usada por las audiencias como distintivo de oposición a la realidad hegemónica en términos más amplios. Este sonido pudo significar la manifestación del nudo emocional generando en esa época de crisis, el cual se liberó con una estética de ruido y burla, valiéndose de la irracionalidad para destruir los valores lógicos impuestos, ampliando las

temáticas a tratar en la música más allá de la moral imperante y vivenciando la liberación “ya” mediante el gesto corporal que generaba la performance sonora, utilizando la experiencia musical como una forma de anticipación temporal del fin de la dictadura. De esta manera, y aunque se sitúan en la frontera de los lenguajes musicales y las articulaciones partidistas, logran generar una manifestación sonora que a pesar de su extrañeza igualmente fue entendida y valorada como un gesto político de oposición al totalitarismo.

En resumen puedo decir que se confirma mi hipótesis inicial respecto al impacto que produjo la aparición del sonido *fulanesco* en los 80, y su diferencia radical con sus contemporáneos del Canto Nuevo y el pop-rock nacional. También se confirma lo referente a que este sonido *extraño* se crea por la suma de técnicas poiéticas descentradas, articuladas mediante un proceso de fricción de musicalidades, que a diferencia de la fricción de Piedade, avanza más en una colaboración democrática entre distintos materiales, con un fin político en común. El resultado final de las técnicas desplegadas y de los procesos descritos sitúa a la banda al margen de la cultura oficial, en el espacio contracultural.

6.5.-Proyecciones

La presente investigación deja abierto el camino a futuros trabajos que quieran continuar el análisis de la obra de Fulano en los años 90 y 2000. Un aspecto importante de revisar es el estilo performativo de la banda en las presentaciones en vivo, indagando en los tipos de *personajes musicales* (Auslander 2006:105) encarnados por sus integrantes. También la sección 5.6. de este trabajo, titulada *Voz y género* puede ser desarrollada como una investigación aparte, que profundice en el análisis del caso de la voz en Fulano a la luz de los estudios de género. En un contexto más global se puede indagar en la escena contracultural de los 80 y en grupos y solistas situados en la frontera, que compartieron la escena del *underground* con la banda. También esta tesis puede aportar a una revisión del uso de la disonancia y de la irritación auditiva como propuesta estética y política en la música del siglo XX y la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, W, T. 1938. “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal 2009

Alabarces. Pablo. 2008. “Posludio: Musica popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, en *Trans, Revista Transcultural de música*, nº 12.

_____ 2012. *Transcultururas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas*. México: UNAM.

Aller, Leonardo. 2008. *DADÁ: El underground en dictadura*. Santiago: Libros La Calabaza del Diablo.

Arce, Tania. 2008. “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, en *Revista Argentina de Sociología*. Año 6 nº11-issn 1667-9261

Aróstegui, Julio. 2004. “Retos de la memoria” en *Pasado y Memoria*3. Madrid: Universidad de Alicante.

Auslander, Philip. 1999. “Fluxus Art-Amusement: The music of the future?”, en *Art Papers* 23: 110-129

_____ 2006. “Musical personae” en *The Drama Review*, Volumen 50, Nº 1: 100-119. California: MIT press.

Barriendos Rodríguez, Joaquín. 2007. “La restauración historicista de la música antigua. Propuestas hermenéuticas para una arqueología del sonido”, en *Ex Novo: revista d'història i humanitats*: 7-24

Becker, Guadalupe. 2010. “Rockeras en Chile: negación de la reivindicación”. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, enero-junio, 2010, N° 213: 103-115

_____ 2011. “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15

Benjamin, Walter. 1936. “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*, 1989, Buenos Aires: Taurus.

Biagi, Orivaldo Leme. 2013. “Juventude e Rebeldia nos Anos 60 e 70 do Século XX - A Problemática do Conceito de Contracultura”, en *Revista Técnico-Científica das Faculdades Atibaia*. Volumen 1, año 11. Sao Paulo: Brasil

Bieletto, Natalia. 2016. “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular, texto de reflexión crítica”. *Resonancias* 20 (38): 11-35.

Cascudo, Teresa y Miguel Ángel Aguilar-Rancel. 2013. “Genero, musicología histórica y el elefante en la habitación”, en *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia, Brasil: ANPPOM, 27-55.

Cavallo, Ascanio y otros. 2008. *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época 1973-1988*. Santiago: Uqbar editores.

Cayo, Juan Sebastián. 2014. *Armonía moderna, técnicas de rearmónización y modulación*. Valparaíso: Ediciones Cinosargo

Cobo, Ignacio. 2014. “¿Cuál es el colmo de un vanguardista? Autonegación, comicidad y crítica en el Manifiesto Dadá de 1918”, en *Exploraciones*, Carol Arcos ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae: 23-36.

Corti, Berenice. 2015. *Jazz argentino, la música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Correa Sutil, Sofía y otros. 2001. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago: Sudamericana

Chew, Geoffrey y Richard Rastall. “Cluster”. *Grove music on line*. (accedido 28.03.2018)

Drabkin, William. “Tritone”. *Grove music on line*. (accedido 20.03.2018)

Debord, Guy. 1957. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”. En *Bifurcaciones* n°5. www.bifurcaciones.cl

Errázuriz, Luís Hernán. 2006. “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis* n° 40: 62-78

Escárte, Tito. 1998. *Canción telepática*. Santiago: LOM

Frith, Simon. 1987. "Towards an aesthetic of popular music", en Richard Leepert y Susan McClary (eds). *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press: 133-172.

Fuller David. “Suite”. *Grove music on line*. (accedido 22.03.2018)

García, Marisol. 2013. *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

García-Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

González Ávila, Manuel. 2002. “Aspectos éticos de la investigación cualitativa”. *Revista Iberoamericana de Educación* N.º29. Madrid: OEI

González, Juan Pablo.1989. *Artistic heritage, Folk Tradition, and pop influence in Latin-American contemporary music*, tesis doctoral Universidad de California,U.S.A

_____, José Miguel Varas. 2005. “*En busca de la música chilena*”, *Crónica y antología de una historia sonora*. Chile: Publicaciones Bicentenario.

_____, Claudio Rolle. 2004. *Historia Social de la música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile.

_____ 2013. *Pensar la música desde Latinoamérica*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.

_____ 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.

González-Román, Carmen. 2012. “La escala subvertida: la imagen de la música en las creaciones Fluxus”, en *Revista internacional de Ciencias Humanas*, volumen 1, numero 2. <http://lascienciashumanas.com>, ISSN 2530-4526

Gormaz, Rogelio. 2015. *Santiago del Nuevo Extremo, el Canto Nuevo chileno lejos de las zampoñas*. Tesis para optar al grado de Magíster en artes mención Musicología, Universidad de Chile.

Gramsci, Antonio. 1988. *A Gramsci Reader: Selected Writings, 1916-1935*, Londres: Lawrence and Wishart.

Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envi3n editores.

_____ 2014. *Rituales de resistencia, Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueos.

Haro Ibars, Eduardo. 1976. "A los sesenta aros de su nacimiento: la subversi3n dadaista", *Tiempo de Historia* 25, 1 de diciembre de 1976: 10-115.

Hernández Sampieri, Roberto. 2010. *Metodología de la investigaci3n*. M3xico: McGraw-Hill/ Interamericana editores, S.A.

Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura. La represi3n, la circulaci3n de músicas de resistencia y el casete clandestino", en *Revista Musical Chilena*, aro LXIII, N° 212: 94-95

Laurent, Virginie. 2009. "Mayo del 68, cuarenta aros despu3s. Entre herencias y controversias". *Revista de Estudios Sociales* No. 33. ISSN 0123-885X. Bogot3: 29-43.

Liut, Mart3n. 2008. "De fronteras y horizontes: música y arte sonoro". *Revista Clang* n° 2, Departamento de Música, Facultad de Bellas Artes (UNLP), La Plata: 45-51

L3pez Cano, Rub3n. 2014. *Música, mente y cuerpo. De una semi3tica de la representaci3n a una semi3tica de la performatividad*. En Marita Fornaro (ed.). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la Rep3blica: 41-78.

Menanteau, Álvaro. 2006. *Historia del jazz en Chile*. Chile: Editorial Ocho libros.

Moore, Allan. 2003. *Analizyng popular music*. Allan Moore eds. United Kingdom: Cambridge University Press.

Navarro, Víctor. 2017. “Triste funcionario policial, testimonio y profecía en la poésis musical de Mauricio Redolés”, en *Ámbito Sonoro* n° 4. Julio-diciembre 2017, p 23-39. Valparaíso: CIMA

Nora, Pierre (editor). 1984-1993. *Les Lieux de la memoire*. Paris: Gallimard, 3 vols

Pekacz, Jolanta. 2004. “Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents” en *Journal of Musicological Research* 23: 39–80.

Pérez Díaz, Pompeyo. 2009. “Música y situacionismo. De John Cage al *punk rock*”, en *Revista de Musicología*, Vol. 32, No. 2. España: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Piedade, Acácio. 2003. “Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades” en Atkins, E. Taylor. *Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”*, University Press of Mississippi: 41-58.

Ponce, David. 2008. “*Prueba de sonido*”, *primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*, Chile: Ediciones B.

Quintero, Ángel. 2013. “Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad”, en *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO.

Rojas, Araucaria. 2009. “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”. *Revista musical chilena*, año LXIII, n° 212, Santiago de Chile: 51-76

Rondón, Víctor. 2018. *El órgano Hammond: el primer sonido electroacústico en Chile durante el siglo XX* (2018, Inédito).

Russolo, Luigi. 1913. “El arte de los ruidos, manifiesto Futurista”, en *Revista Sin Titulo* n°3, 1996. Universidad de Castilla-La Mancha UCLM: Facultad de bellas artes.

Salas, Fabio. 1987. “Un cassette historico” en revista *Cauce* 125: 34, nota que a sido recopilada en el libro “*En busca de la música chilena*”, *Crónica y antología de una historia sonora*, de González y Varas, 2005. Santiago: Comisión Bicentenario.

_____ 2003. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Chile: Editorial Cuarto propio.

_____ 2012. *Mira niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Sagredo Baeza, Rafael. 2014. *Historia mínima de Chile*. Santiago: Turner publicaciones

Sanz, Juan Francisco y Rubén López Cano. 2011. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*. Venezuela: Fundación Celarg.

Szurmuk, Mónica y Robert Irwin. 2009. Entrada del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI

Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. E-Book version 2.4.2. Larchmont, N.Y.: Mass Media's Scholar's Press.

_____ 1982. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice*.
Popular Music 2. <http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

Val Ripollés, F. 2015. “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *Methodos. Revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48.
<http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>

Vila, Pablo. 1987. Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, No. 48, Musiques populaires et identités en Amérique latine: 81-93. Toulouse: Presses Universitaires du Midi.

Voland, Antonio, nota en *Revista La Panera n°81, periódico mensual de arte y cultura*, abril de 2017. Corporación Cultural Arte+. Santiago: 19.

Williams, Raymond.1983. *Palabras Clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva visión.

Zaragoza Bernal, Juan Manuel. 2003. “Historia de las emociones: una corriente historiográfica en expansión”. En *Asclepio* n° 65(1): e012, doi:<http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.12>

DIARIOS Y REVISTAS:

1.- En programación del Café del cerro se anuncia que Fulano toca el 25 de junio de 1986. Revista *La Bicicleta* n° 72, 24 de junio de 1986: 8.

2.- En nota “Partió la Estación”, de la sección Panorama musical, hay mención a Fulano en la inauguración del local “La Estación”. Tocaron Huara, Hugo Moraga, Pablo Herrera, Upa y Fulano. Revista *La Bicicleta* n° 73, 23 de agosto de 1986: 10.

3.-Nota sobre el lanzamiento del casete de Cristina González “Mensajero del amor”, en sección cassetes: “sin pasarse al jazz, el aporte de algunos Fulano (Jorge Campos en el bajo, Willy Valenzuela en batería y Cristián Crisosto en saxos) le da cierto toque en esa onda”. Revista *La Bicicleta* n° 75, mayo de 1987: 26.

4.-Nota “Voces sugerentes”, en sección Arte y espectáculos, se menciona el lanzamiento del casete debut de Fulano. Revista *Hoy* n° 532, 28 de septiembre al 4 de octubre de 1987.

5.- Nota sobre el lanzamiento del disco *En el bunker*, en la sección de espectáculos. Revista *Análisis* n° 292, del 14 al 29 de agosto de 1989: 53.

6.- Nota sobre concierto de Fulano en local El Momo’s, revista *El Carrete* n°1, 6 al 12 de julio de 1989: 2.

7.- Reportaje “La Fulana de los “Fulano”, revista *El Carrete* n°1, 6 al 12 de julio de 1989: 14-15.

8.- Afiche concierto de lanzamiento revista *El Carrete*, Bandas invitadas: Tumulto, Massacre, Panzer, Fulano, Warpath. Revista *El Carrete* n°1, 6 al 12 de julio de 1989:16.

9.- Nota sobre lanzamiento de revista *El Carrete*. Revista *El Carrete* n°2, 13 al 19 de julio de 1989: 3.

10.- Nota “Recitales en Espiral”. Revista *El Carrete* n°3, 20 al 26 de julio de 1989: 17.

11.- Nota “A punto de salir del bunker”, revista *El Carrete* n°6, 10 al 16 de agosto de 1989: 3.

12.- Nota “¡Un bunker con alfombra!”, revista *El Carrete* n°7, 17 al 23 de agosto de 1989: 14-15.

13.- Nota “El bunker se abrió”, revista *El Carrete* n°8, 24 al 30 de agosto de 1989: 2.

14.- Reportaje ganadores premios Apes. Nominados en categoría Aporte al Jazz: Cometa, Fulano y Al Sur. Gana Fulano, diario “Fortín Mapocho”, 2 de noviembre 1989.

15.- Reportaje “Fulano”, música desde el bunker”, por Marta Hansen, diario *La Época*, 11 de agosto 1989: 21.

16.- Crítica de recital lanzamiento “En el bunker”, por Alejandro Rodríguez, diario *La Época*, 21 de agosto 1989: 28.

FILMOGRAFÍA:

Video *Fulano-Café del Cerro* (Agosto 1988), solo registro de audio.

<https://www.youtube.com/watch?v=enessbZ8mHo>

Video *Fulano- Centro Cultural El Espiral*, 1989.

<https://www.youtube.com/watch?v=QbqZZ3KefOI>

Video *Fulano, Solo Dios sabe si vuelvo*, Teatro universidad de Chile 1/10/1994.
Concierto por los diez años de la banda.

<https://www.youtube.com/watch?v=I-XvUJBWGRk>

Hermanns, Pablo. Video documental de la banda Fulano *La farsa continúa*
GRUPOGNOMO, 58 minutos, 2013. <https://vimeo.com/70156994>

DISCOGRAFÍA:

Fulano (1987), casete *Fulano*, sello Alerce, Chile. Se puede escuchar en

<https://www.youtube.com/watch?v=OiBsCf94tAg>

Fulano (1989). casete doble *En el Bunker*, sello Alerce, Chile. Se puede escuchar en

<https://www.youtube.com/watch?v=btWgHubYovg>

ENTREVISTAS:

Entrevista a Jorge Campos. Ñuñoa, 27 de julio de 2016.

Entrevista a Arlette Jequier. Ñuñoa, 30 de enero de 2017.

Entrevista a Cristián Crisosto. Colina, 11 de marzo de 2017.

Entrevista a Jaime Vásquez. Santiago, 24 de noviembre de 2017.